MILAN KUNDERA

O ÎNTÂLNIRE

HUMANITAS

O ÎNTÂLNIRE

Milan Kundera s-a născut în 1929, în Cehoslovacia.
În 1975 s-a stabilit în Franţa.

OPERE ALE LUI MILAN KUNDERA

Scrise în cehă:
Gluma, roman
Iubiri caraghioase, nuvele
Viaţa e în altă parte, roman
Valsul de adio, roman
Cartea râsului şi a uitării, roman
Insuportabila uşurătate a fiinţei, roman
Nemurirea, roman

Scrise în franceză:
Jacques şi stăpânul său. Omagiu lui Denis Diderot, teatru
Arta romanului, eseu
Testamente trădate, eseu
Lentoarea, roman
Ignoranţa, roman

DESPRE OPERA LUI MILAN KUNDERA:

Kvetoslav Chvatik, *Lumea romanescă a lui Milan Kundera*
Éva Le Grand, *Kundera sau memoria dorinţei*
Jocelyn Maixent, *Secolul XVIII al lui Milan Kundera*
Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxuri terminale*
François Ricard, *Ultima după-amiază a lui Agnes,*
eseu despre opera lui Milan Kundera
Guy Scarpetta, *Vârsta de aur a romanului*
Guy Scarpetta, *Variaţiuni asupra erotismului*

MILAN KUNDERA

O ÎNTÂLNIRE

Traducere din franceză de
VLADRUSSO

HUMANITAS
BUCUREŞTI

Redactor: Mona Antohi
Coperta seriei: Ioana Dragomirescu Mardare
Coperta: Andrei Gamarţ
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
DTP: Denisa Becheru, Dan Dulgheru
Corector. Cristina Jelescu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
KUNDERA, MILAN
O întâlnire / Milan Kundera; trad.: Vlad Russo. – Bucureşti: Humanitas, 2009
ISBN 978–973–50–2564–9

I. Russo, Vlad (trad.)

821.133.1–4=135.1

MILAN KUNDERA
UNE RENCONTRE
© Milan Kundera, 2009

Orice adaptare a prezentei lucrări, indiferent de formă, este interzisă.

© HUMANITAS, 2009, pentru prezenta versiune românească

... întâlnire între reflecţiile şi amintirile mele;

între vechile mele teme (existenţiale şi estetice) şi vechile mele pasiuni (Rabelais, Janáček, Fellini, Malaparte...)...

Cuprins

I. GESTUL BRUTAL AL PICTORULUI:
DESPRE FRANCIS BACON 9
II. ROMANELE, SONDE EXISTENŢIALE 27
Comica absenţă a comicului
(Dostoievski: *Idiotul*) 29
Moartea şi tralala (Louis-Ferdinand Céline:
De la un castel la altul) 32
Dragostea în istoria care se accelerează
(Philip Roth: *Profesorul de dorinţă*) 35
Secretul vârstelor vieţii
(Gudbergur Bergsson: *Aripa lebedei*) 38
Idila, fiică a ororii
(Marek Bieriezyk: *Tworkt*) 42
Învălmăşeala amintirilor
(Juan Goytisolo: *Când se lasă cortina*) 45
Romanul şi procreaţia (Gabriel Garcia
Márquez: *Un veac de singurătate*) 48
m. LISTELE NEGRE SAU *DIVERTIMENTO* ÎN CHIP DE OMAGIU LUI ANATOLE FRANCE 51
IV. VISUL MOŞTENIRII INTEGRALE 75
Dialog despre Rabelais şi misomuzie 77
Visul moştenirii integrale la Beethoven 84
Arhi-romanul, scrisoare deschisă cu ocazia aniversării lui Carlos Fuentes 87
Refuzul total al moştenirii sau Iannis Xenakis (text publicat în 1980, cu două interludii din 2008) 92
V. MINUNAT CA O ÎNTÂLNIRE MULTIPLĂ... 99
VI. ALTUNDEVA 123
Exilul eliberator al Verei Linhartova 125
Singurătatea de neatins a unui Străin
(Oscar Milosz) 128
Duşmănia şi prietenia 132
Fidel lui Rabelais şi suprarealiştilor ce scormoneau prin vise 138
Despre cele două mari primăveri şi despre cuplul Skvorecky 140
De jos vei mirosi trandafiri
(ultima vizită la Emest Breleur) 146
VD. PRIMA MEA DRAGOSTE 149

Marea cursă a unui unijambist 151
Cea mai nostalgică operă 158
VIII. UITAREA LUI SCHÔNBERG 169
Nu e aniversarea mea (text publicat în 1995 în *Frankfurter Rundschau,* alături de alte texte care sărbătoreau centenarul cinematografului) 11
Ce va rămâne din tine, Bertolt? 1
Uitarea lui Schonberg 1
IX. *PIELEA:* UN ARHI-ROMAN lgl

I

Gestul brutal al pictorului: despre Francis Bacon

1

Într-o bună zi, Michel Archimbaud, care intenţiona să editeze o carte cu portretele şi autoportretele lui Francis Bacon, m-a invitat să scriu un eseu inspirat de aceste tablouri. Mi-a dat asigurări că pictorul însuşi dorea acest lucru. Mi-a adus aminte de un scurt text publicat de mine cândva în revista *L'Arc,* pe care Bacon îl socotea imul dintre puţinele în care se recunoştea pe sine. Nu voi ascunde că mesajul ăsta – venit, după ani şi ani, din partea unui artist pe care nu l-am întâlnit niciodată, dar pe care l-am admirat nespus – m-a emoţionat.

Textul din *L'Arc* (care avea să inspire mai târziu o parte din *Cartea râsului şi a uitării),* consacrat tripticului de portrete ale Henriettei Moreas, l-am scris imediat după ce am emigrat, în 1977, când eram bântuit încă de amintiri din ţara pe care tocmai o părăsisem şi care-mi rămăsese înfiptă în memorie ca un tărâm al anchetelor şi al urmăririi. Astăzi, nu pot decât să aşez în fruntea reflecţiilor mele despre arta lui Bacon acest text de demult:

2

„Era în 1972. Aveam întâlnire cu o fată la periferia Pragăi, într-un apartament pe care ni-l pusese la dispoziţie cineva. Cu două zile înainte, poliţia o anchetase în legătură cu mine, de dimineaţă până seara. Acum voia să mă întâlnească pe ascuns (se temea mereu să nu fie urmărită), ca să-mi spună ce întrebări i s-au pus şi ce răspunsuri a dat. În cazul unui eventual interogatoriu, trebuia ca răspunsurile mele să fie identice cu ale ei.

Era foarte tânără şi nu ştia mai nimic despre lume. Ancheta o tulburase şi, de trei zile, teama îi răscolea măruntaiele. Era extrem de palidă şi, în timpul convorbirii noastre, se ducea întruna la closet – aşa că de-a lungul întregii întâlniri am auzit zgomotul apei care umplea rezervorul.

O cunoşteam de mult. Era inteligentă, plină de spirit, reuşea să-şi domine emoţiile la perfecţie şi se îmbrăca întotdeauna impecabil, aşa că nici rochia, nici comportamentul ei nu lăsau să apară vreo părticică în goliciunea ei. Şi uite că, deodată, teama, ca un enorm cuţit, o deschisese larg. Se afla în faţa mea, ca un

hău căscat, ca trupul despicat al unei juninci, agăţat de-un cârlig într-o măcelărie.

Zgomotul apei care umplea rezervorul W.C.-ului nu se oprea practic nici o clipă şi, brusc, mi-a venit cheful s-o violez. Ştiu bine ce spun: s-o violez, nu să fac dragoste cu ea. N-aveam nevoie de tandreţea ei. Voiam să-mi înfig mâna în obrazul ei şi, într-o clipită, s-o posed întreagă, cu toate contradicţiile ei insuportabile şi excitante: cu rochia ei impecabilă şi cu maţele ei răscolite, cu raţiunea şi cu teama ei, cu mândria şi cu nefericirea ei. Mi se părea că toate contradicţiile astea îi tăinuiau esenţa: comoara, boţul de aur, diamantul ascuns în străfunduri. Voiam s-o posed, într-o singură clipă, cu rahatul şi cu sufletul ei inefabil cu tot.

Îi vedeam însă ochii care mă fixau, plini de spaimă (doi ochi înspăimântaţi pe un chip raţional), şi cu cât ochii ăştia trădau mai multă spaimă, cu atât dorinţa mea devenea mai absurdă, mai stupidă, mai scandaloasă, mai de neînţeles şi mai irealizabilă.

Dar chiar dacă era deplasată şi lipsită de orice temei, dorinţa asta era absolut reală. E-un lucru pe care nu-l pot tăgădui – şi, privind portretele-tripticuri ale lui Francis Bacon, îmi vine parcă în minte dorinţa mea de atunci. Privirea pictorului se aşază pe un chip omenesc ca o mână brutală, încercând să-i ia în stăpânire esenţa, acel diamant ascuns în străfunduri. Evident, nu suntem siguri că străfundurile tăinuiesc într-adevăr ceva – dar oricum ar sta lucrurile, în fiecare dintre noi există acel gest brutal, acea mişcare a mâinii care se înfige în obrazul celuilalt, cu speranţa de a găsi, în el şi înapoia lui, ceva ascuns.”

3

Cele mai bune comentarii despre opera lui Bacon le-a făcut Bacon însuşi în două interviuri: cu Sylvester, în 1976, şi cu Archimbaud, în 1992. În ambele, vorbeşte cu admiraţie despre Picasso, mai cu seamă despre perioada lui dintre 1926 şi 1932, singura de care se simte cu adevărat aproape; potrivit lui, cu această perioadă se inaugurează un domeniu care „n-a mai fost explorat o *formă organică* ce se raportează la *imaginai omului,* fiind în acelaşi timp o *totală distorsiune* a ei” (sublinierile îmi aparţin).

Dacă facem abstracţie de această scurtă perioadă, am putea spune că, în tot restul operei lui Picasso, *găsim gestul uşuratic* al pictorului care transformă motive ale trupului uman în formă *bidimensională* liberă de orice asemănare. La Bacon, euforia ludică picassiană e înlocuită de uimirea (dacă nu chiar spaima) faţă de ceea ce suntem din punct de vedere material, din punct de vedere fizic. Pusă în mişcare de această spaimă, mâna pictorului (ca să reiau cuvintele textului meu de demult) se aşază cu un „gest brutal" pe un trup, pe un chip, „cu speranţa de a găsi, în el şi înapoia lui, ceva ascuns".

Dar ce se ascunde acolo? „Eul" său? Bineînţeles, toate portretele pictate în toate timpurile vor să dezvăluie „eul" modelului. Numai că Bacon trăieşte într-o epocă în care „eul" începe pretutindeni să se ascundă. Într-adevăr, cea mai banală experienţă ne învaţă (mai ales dacă viaţa creşte peste măsură în urma noastră) că toate chipurile sunt jalnic de asemănătoare (senzaţie sporită şi de avalanşa demografică dementă), că toate acceptă contopirea, că diferă unul de altul prin ceva extrem de mărunt, abia sesizabil, care adesea nu reprezintă, matematic, decât o diferenţă de câţiva milimetri în dispunerea proporţiilor. Să adăugăm aici că experienţa noastră istorică ne-a făcut să înţelegem că oamenii acţionează imitându-se unii pe alţii, că atitudinile lor sunt statistic previzibile, iar opiniile lor pot fi manipulate şi că, prin urmare, omul e mai puţin un individ (un subiect), cât un element al unei mase.

Or, tocmai în acest timp al îndoielilor se aşază mâna violatoare a pictorului, cu un „gest brutal", pe chipul modelelor sale, pentru a găsi, undeva în străfunduri, „eul" lor ascuns. În această căutare baconiană, formele supuse „unei totale distorsiuni" nu-şi pierd niciodată caracterul de organisme vii, amintesc de existenţa lor corporală, de carnea lor, îşi păstrează în continuare aparenţa *tridimensională.* Şi, în plus, seamănă cu modelul lor! Dar cum poate semăna portretul cu modelul său fiind în acelaşi timp o distorsiune conştientă a lui? Şi totuşi fotografiile persoanelor portretizate o dovedesc: îi seamănă; priviţi tripticurile – trei variaţiuni juxtapuse ale portretului aceleiaşi persoane; aceste variaţiuni diferă una de alta, având în acelaşi timp ceva comun: „comoara, boţul de aur, diamantul ascuns", „eul" unui chip.

4

Aş putea spune şi altfel: portretele lui Bacon reprezintă o interogaţie privitoare la *limitele* „eului”. Până la ce grad de distorsiune rămâne un individ el însuşi? Până la ce grad de distorsiune rămâne fiinţa iubită o fiinţă iubită? Câtă vreme rămâne un chip drag care se topeşte în boală, în nebunie, în ură, în moarte, un chip recognoscibil? Unde se află graniţa dincolo de care un „eu” încetează să mai fie un „eu”?

5

În galeria mea imaginară a artei moderne, Bacon şi Beckett formau de multă vreme un cuplu. Pe urmă, am citit interviul cu Archimbaud: „M-a surprins întotdeauna apropierea asta între Beckett şi mine”, spune Bacon. Apoi, ceva mai jos: „...mi s-a părut întotdeauna că Shakespeare a exprimat mult mai bine şi într-un chip mai potrivit şi mai puternic ceea ce au încercat să spună Beckett şi Joyce...” Şi iarăşi: „Mă întreb dacă ideile pe care Beckett şi le făcea despre arta sa n-au sfârşit prin a-i ucide creaţia. Există la el ceva deopotrivă prea sistematic şi prea inteligent, şi poate că tocmai asta m-a deranjat întotdeauna.” Şi în final: „în pictură, păstrăm întotdeauna prea multe obişnuinţe, nu eliminăm niciodată destul, dar la Beckett am avut adesea senzaţia că, vrând să tot elimine, n-a mai rămas nimic şi că, în definitiv, acest nimic sună a gol...”

Când un artist vorbeşte despre un alt artist, el vorbeşte întotdeauna (prin ricoşeu, printr-un ocol) despre sine însuşi, şi tocmai în asta constă întreaga însemnătate a punctului său de vedere. Aşadar, ce ne spune Bacon despre el însuşi vorbind despre Beckett?

Că nu vrea să fie clasat. Că vrea să-şi apere opera împotriva clişeelor.

Apoi: că rezistă dogmaticilor modernismului care au ridicat o barieră între tradiţie şi arta modernă, de parcă aceasta din urmă ar reprezenta în istoria artei o perioadă izolată, cu propriile ei valori ce nu pot fi comparate, cu propriile ei criterii absolut autonome. Or, Bacon se revendică de la întreaga istorie a artei; secolul XX nu anulează datoriile pe care le avem faţă de Shakespeare.

Şi mai departe: că-şi impune să nu exprime într-un mod prea sistematic ideile sale despre artă, temându-se să nu-şi transforme arta într-un soi de mesaj simplist. El ştie că pericolul e cu atât mai mare cu cât arta jumătăţii noastre de secol e îmbâcsită de o logoree teoretică zgomotoasă şi opacă ce împiedică o operă să intre în contact nemijlocit, fără mediere, fără preinterpretare, cu cel care-o priveşte (o citeşte, o ascultă).

Aşadar, ori de câte ori poate, Bacon tulbură apele ca să-i descumpănească pe experţii care vor să reducă sensul operei sale la clişeul pesimismului: îi repugnă să folosească, pentru arta sa, cuvântul „oroare”; subliniază rolul jucat de hazard în pictura lui (hazard survenit în timpul lucrului; o pată de culoare pusă la întâmplare care schimbă brusc însuşi subiectul tabloului); insistă pe cuvântul „joc” când toată lumea admiră gravitatea picturilor sale. Vrea cineva să vorbească despre disperarea lui? Fie, dar, precizează el îndată, în cazul său e vorba despre o „disperare voioasă”.

6

În reflecţia sa asupra lui Beckett, Bacon spune: „în pictură, păstrăm întotdeauna prea multe obişnuinţe, nu eliminăm niciodată destul…”

Prea multe obişnuinţe înseamnă: tot ce nu reprezintă o descoperire a pictorului, aportul său inedit, originalitatea sa; tot ce e moştenire, rutină, umplutură, compoziţie socotită necesitate tehnică. Asta şi sunt, de pildă, în forma de sonată (chiar şi la cei mai mari compozitori, la Mozart, la Beethoven), toate tranziţiile (adesea extrem de convenţionale) de la o temă la alta. Aproape toţi marii artişti moderni au tendinţa să suprime aceste „umpluturi”, să suprime tot ce provine din obişnuinţe, tot ce-i împiedică să abordeze, direct şi exclusiv, esenţialul (esenţialul: ceea ce artistul însuşi, şi numai el, poate spune).

La fel şi cu Bacon: fundalurile picturilor sale sunt ultrasimple, în tente de o singură culoare; *dar*: în prim-plan, bogăţia de culori şi de forme cu care sunt tratate trupurile este cu atât mai densă. Or, tocmai la această bogăţie (shakespeariană) ţine el mai mult. Pentru că, în lipsa acestei bogăţii (aflată în contrast cu fundalul pictat în tentă de o singură culoare), frumuseţea ar fi ascetică, ţinută parcă la regim, împuţinată parcă, iar pentru

Bacon e vorba întâi de toate de frumuseţe, de explozia de frumuseţe, fiindcă acesta e cuvântul care, chiar dacă astăzi pare compromis, demodat, îl uneşte cu Shakespeare.

Iată de ce îl irită cuvântul „oroare” aplicat cu încăpăţânare picturii sale. Despre Leonid Andreev şi nuvelele lui negre, Tolstoi spunea: „Vrea să mă înspăimânte, dar eu nu mă sperii.” Există astăzi prea multe picturi care vor să ne înspăimânte, reuşind doar să ne plictisească. Spaima nu e o senzaţie estetică, iar oroarea pe care o găsim în romanele lui Tolstoi nu are niciodată rostul să ne înspăimânte; sfâşietoarea scenă în care Andrei Bolkonski, rănit de moarte, este operat fără anestezie nu e lipsită de frumuseţe; aşa cum nu e niciodată lipsită de frumuseţe o scenă din Shakespeare; cum nu e niciodată lipsit de frumuseţe un tablou al lui Bacon.

Prăvăliile măcelarilor simt îngrozitoare, dar când vorbeşte despre ele, Bacon nu uită să remarce că „pentru un pictor există aici un lucru de o mare frumuseţe: culoarea cărnii”.

7

Cum se face că, în ciuda tuturor rezervelor lui Bacon, eu continui să-l socotesc apropiat de Beckett?

Amândoi se află cam în aceeaşi poziţie în istoria artelor lor. Adică în chiar ultima perioadă a artei dramatice şi, respectiv, în chiar ultima perioadă a istoriei picturii. Fiindcă Bacon e unul dintre ultimii pictori al căror limbaj mai este încă uleiul şi pensula. Iar Beckett mai scrie încă un teatru bazat pe textul autorului. Nu înseamnă, desigur, că după el teatrul încetează să existe, ba poate chiar evoluează, dar această evoluţie nu mai e inspirată, impulsionată, asigurată de textele autorilor dramatici.

În istoria artei moderne, Bacon şi Beckett nu sunt artişti care deschid un drum; ci închid unul. La întrebarea lui Archimbaud care sunt pictorii contemporani importanţi pentru el, Bacon răspunde: „După Picasso, nu prea mai ştiu. Există acum o expoziţie pop-art la Royal Academy [...], când vezi toate tablourile alea adunate laolaltă, nu vezi de fapt nimic. Mi se pare că nu găseşti nimic în ele, că simt goale, complet goale.” Dar Warhol? „... pentru mine nu e important.” Dar arta abstractă? A, nu, nu-i place.

„După Picasso, nu prea mai ştiu.” Bacon vorbeşte ca un orfan.

Şi chiar este. E orfan chiar în sensul foarte concret al vieţii sale: cei care deschideau un drum erau înconjuraţi de confraţi, de comentatori, de admiratori, de simpatizanţi, de tovarăşi de drum, de o întreagă trupă. El e singur. Ca şi Beckett. În interviul cu Sylvestre: „Cred că ar fi mai stimulator să fii un artist printre mai mulţi artişti care lucrează împreună [...]. Cred că ar fi extraordinar de plăcut să ai cu cine sta de vorbă. Astăzi nu mai există absolut nimeni cu care să poţi sta de vorbă."

Fiindcă modernismul lor, modernismul care închide uşa, nu mai răspunde la modernitatea care-i înconjoară: *modernitatea modelor* lansate de marketingul de artă. (Sylvester: „Dacă tablourile abstracte sunt doar permutări de forme, cum vă explicaţi că există oameni, ca mine, care au uneori faţă de ele acelaşi gen de reacţie viscerală ca faţă de operele figurative?" Bacon:

„Moda.") A fi modern în epoca în care marele modernism se pregăteşte să închidă uşa înseamnă cu totul altceva decât a fi modern în epoca lui Picasso. Bacon e un izolat („nu mai există absolut nimeni cu care să poţi sta de vorbă"); izolat şi dinspre trecut, şi dinspre viitor.

8

Beckett, la fel ca Bacon, nu-şi făcea iluzii despre viitorul lumii şi nici despre cel al artei. Şi, în acest moment de pierdere a iluziilor, amândoi au aceeaşi reacţie, extrem de interesantă şi extrem de semnificativă: războaiele, revoluţiile şi eşecurile lor, masacrele, impostura democratică – toate aceste subiecte sunt absente din operele lor. În *Rinocerii,* Ionesco manifestă încă interes faţă de marile probleme politice. Nimic de felul acesta la Beckett. Picasso pictează încă *Masacru în Coreea.* Subiect de neînchipuit la Bacon. Când trăieşti sfârşitul unei civilizaţii (aşa cum o trăiesc, sau îşi închipuie c-o trăiesc, Beckett şi Bacon), ultima confruntare brutală nu este confruntarea cu o societate, cu un stat, cu o politică, ci cu materialitatea fiziologică a omului. Iată de ce chiar subiectul major al *Răstignirii,* care pe vremuri concentra în el întreaga etică, întreaga religie, ba chiar întreaga Istorie a Occidentului, se transformă la Bacon într-un simplu scandal fiziologic. „Dintotdeauna am fost impresionat de imaginile care au în centrul lor abatoarele şi carnea, pentru

mine ele sunt strâns legate de tot ce înseamnă Răstignirea. Există extraordinare fotografii de animale, făcute exact în clipa când sunt scoase spre a fi omorâte. Iar mirosul morţii…”

A-l apropia pe Isus răstignit pe cruce de abatoare şi de spaima animalelor ar putea părea un sacrilegiu. Numai că Bacon este un necredincios, iar noţiunea de sacrilegiu nu-şi află locul în felul său de a gândi; potrivit lui, „omul îşi dă seama acum că este un accident, că e o fiinţă lipsită de sens, că e silit, fără niciun temei, să joace jocul până la capăt”. Privit dintr-un asemenea unghi, Isus reprezintă acest accident care, fără niciun temei, a jucat jocul până la capăt. Crucea: sfârşitul jocului jucat până la capăt fără niciun temei.

Aşadar, nu-i niciun sacrilegiu aici; mai degrabă o privire lucidă, amară, gânditoare, care încearcă să ajungă la esenţial. Şi ce se dovedeşte a fi esenţial atunci când toate visurile sociale s-au evaporat, iar omul vede cum „posibilităţile religioase… îi sunt total interzise”? Trupul. Unicul *ecce homo,* vădit, patetic şi concret. Fiindcă „e un lucru cert, suntem carne, suntem carcase în potentă. Când merg la măcelar, mi se pare întotdeauna surprinzător că nu mă aflu acolo, în locul animalului”.

Aici nu-i vorba nici de pesimism şi nici de disperare, ci de o simplă evidenţă, dar una ascunsă, de obicei, de apartenenţa noastră la o colectivitate care ne ia ochii cu visurile ei, cu elanurile ei, cu proiectele, iluziile şi luptele ei, cu cauzele pe care le apără, cu religiile, ideologiile şi pasiunile ei. Apoi, într-o bună zi, vălul cade şi rămânem singuri cu trupul, la cheremul trupului, aidoma tinerei pragheze care, după şocul anchetei, dădea fuga la W.C. Din trei în trei minute. Ea era redusă la frica ei, la revolta măruntaielor ei şi la zgomotul apei pe care o auzea curgând în rezervor, aşa cum o aud şi eu când privesc pânzele lui Bacon *Personaj lângă o chiuvetă,* din 1976, sau *Tripticul,* din 1973. Tânăra pragheză nu mai avea de înfruntat poliţia, ci propriul ei pântec, iar dacă cineva a vegheat, invizibil, asupra acelei mici scene de groază, acela n-a fost un poliţist, un aparatcik sau un călău, ci un Dumnezeu, sau un Anti-Dumnezeu, Dumnezeul cel rău al gnosticilor, un Demiurg, un Creator, cel care ne-a prins pe veci în capcană prin acest, „*a*ccident” al trupului înjghebat în atelierul său, trup căruia, pentru o vreme, suntem siliţi să-i devenim suflet.

Bacon spiona adesea acest atelier al Creatorului; o putem

constata, de pildă, în tablourile intitulate *Studii asupra corpului omenesc,* în care dezvăluie caracterul de simplu „accident” al trupului omenesc, accident ce-ar fi putut fi modelat cu totul altfel, de pildă, ştiu eu?, cu trei mâini sau cu ochii plasaţi pe genunchi. Simt singurele lui tablouri care-mi stârnesc oroarea.

Dar este „oroare” cuvântul potrivit? Nu. Pentru senzaţia pe care o stârnesc aceste tablouri, nu există un cuvânt potrivit. Ceea ce stârnesc ele nu este oroarea pe care o ştim, oroarea datorată smintelilor Istoriei, torturii, persecuţiilor, războiului, masacrelor, suferinţei. Nu. La Bacon, e vorba de o cu totul altă oroare: ea provine din *caracterul accidental,* brusc dezvăluit de pictor, al trupului omenesc.

9

Ce ne mai rămâne oare odată ce-am coborât la o asemenea adâncime?

Chipul; chipul în dosul căruia se află „comoara, boţul de aur, diamantul ascuns” pe care-l reprezintă „eul” nespus de fragil, sălăşluind înfiorat într-un trup; chipul asupra căruia îmi fixez privirea în căutarea unui temei pentru a trăi acel „accident lipsit de sens” care e viaţa.

II
Romanele, sonde existenţiale

COMICA ABSENŢĂ A COMICULUI
(Dostoievski: *Idiotul*)

Dicţionarul defineşte râsul drept o reacţie „provocată de ceva amuzant sau comic”. Aşa să fie oare? Din *Idiotul* lui Dostoievski am putea extrage o adevărată antologie a râsetelor. Lucru straniu, personajele care râd cel mai mult nu au şi cel mai dezvoltat simţ al umorului, dimpotrivă, tocmai lor acest simţ le lipseşte cu desăvârşire. Un grup de tineri iese dintr-o vilă aflată la ţară, ca să facă o plimbare; printre ei, trei fete care „râdeau cu atâta haz, încât el [Evgheni Pavlovici] începu să bănuiască la un moment dat că poate nu-l ascultau deloc”. Această bănuială „îl făcu şi pe el deodată să râdă din toată inima”[1]. Excelentă observaţie: mai întâi, râsul colectiv al fetelor care, râzând, uită motivul râsului lor şi continuă să râdă fără motiv; apoi râsul (foarte rar, acesta, nepreţuit) al lui Evgheni Pavlovici, care-şi dă seama că râsul fetelor e lipsit de orice raţiune comică şi care, în faţa acestei *comice absenţe a comicului,* izbucneşte în râs.

În timpul unei plimbări prin acelaşi parc, Aglaia u arată lui Mîşkin o bancă verde şi-i spune că acolo se aşază în fiecare dimineaţă, pe la şapte, când toată lumea doarme încă. Seara, se sărbătoreşte ziua de naştere a lui Mîşkin; petrecerea, răscolitoare şi extenuantă, se încheie târziu în noapte; în loc să se ducă la culcare, Mîşkin, surescitat, iese să se plimbe prin parc şi vede banca verde pe care i-o arătase Aglaia; aşezându-se pe ea, izbucneşte „cu totul neaşteptat [...] într-un hohot de râs zgomotos”; evident, acest râs nu e stârnit „de ceva amuzant sau comic”; lucru pe care, de altminteri, fraza care urmează îl confirmă: „îl copleşea o tristeţe fără margini.” Rămâne aşezat pe bancă şi adoarme. Pe urmă, un râs „zglobiu şi cristalin” îl trezeşte. „În faţa lui, în picioare, râzând cu poftă, stătea Aglaia. [...] Ea râdea, dar pe faţă i se citea indignarea.” Aşadar, nici acest râs nu e stârnit de „ceva amuzant sau comic”; Aglaia se simte jignită că Mîşkin a avut necuviinţa să adoarmă aşteptând-o; râde ca să-l trezească; ca să-i atragă atenţia că-i ridicol; ca să-l admonesteze printr-un râs sever.

Îmi vine în minte un alt râs lipsit de raţiune comică; mă văd, pe vremea când eram student la Facultatea de Cinematografie

---

1 Citatele urmează ediţia F.M. Dostoievski, *Idiotul,* trad. rom. Nicolae D. Gane, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965. (*N.t.*)

din Praga, înconjurat de alţi studenţi care glumesc şi râd; printre ei, Alois D., un tânăr nebun după poezie, drăguţ, un pic cam narcisist şi ciudat de afectat. Cască o gură cât o şură, emite un sunet extrem de puternic şi face gesturi largi: râde, vreau să spun. Dar nu râde ca ceilalţi: râsul lui arată ca o copie printre originale. Dacă n-am uitat această neînsemnată amintire e fiindcă am trăit atunci o experienţă cu totul nouă pentru mine: am văzut un ins total lipsit de simţul comicului râzând doar ca să nu se deosebească de ceilalţi, aşa cum un spion îmbracă uniforma unei armate străine pentru a nu fi recunoscut.

Poate că tocmai datorită lui Alois D. Am fost impresionat în aceeaşi perioadă de un pasaj din *Cânturile lui Maldoror*: cu surprindere, Maldoror constată într-o bună zi că oamenii râd. Neînţelegând sensul acelei grimase bizare şi vrând să fie precum ceilalţi, ia un briceag şi-şi taie comisurile buzelor.

Stau în faţa televizorului; emisiunea pe care o privesc e foarte zgomotoasă, plină de animatori, actori, vedete, scriitori, cântăreţi, manechine, deputaţi, miniştri, soţii de miniştri, şi reacţia tuturor, la cel mai mic pretext, este să deschidă larg gura şi să emită sunete extrem de puternice, făcând gesturi exagerate; altfel spus, râd. Şi mi-l închipui pe Evgheni Pavlovici aterizând brusc în mijlocul lor şi văzând acest râs lipsit de orice raţiune comică; la început, e năucit, apoi spaima i se calmează încet-încet şi, în cele din urmă, comica absenţă a comicului „îl face şi pe el deodată să râdă din toată inima”. Moment în care celor ce-l priveau bănuitori cu câteva clipe mai înainte le vine inima la loc şi îl primesc cu mare zarvă în lumea lor, lumea râsului fără umor în care suntem condamnaţi să trăim.

MOARTEA ŞI TRALALA
(Louis-Ferdinand Céline: *De la un castel la altul*)

În romanul *De la un castel la altul,* povestea unei căţeluşe care provine din ţinuturile îngheţate ale Danemarcei unde obişnuia să hoinărească mult prin pădure. Când a venit în Franţa cu Céline, s-a zis cu hoinărelile. Apoi, într-o bună zi, un cancer:

„... voiam s-o întind pe preş... imediat după revărsatul zorilor... nu voia cum o întindeam eu... n-a vrut... voia să fie în altă parte... în partea cea mai rece a casei şi pe pietre... s-a întins frumos... a început să horcăie... era sfârşitul... mi se spusese, nu credeam... dar era adevărat, era în direcţia amintirii, de unde venise ea, din Nord, din Danemarca, cu botul spre nord, întors spre nord... o căţea tare credincioasă în felul ei, credincioasă pădurilor unde se pierdea în fugă, Korsör, acolo în nord... credincioasă deopotrivă vieţii atroce... pădurile din Meudon nu-i spuneau nimic... a murit cu două... trei horcăieli stinse... o, foarte discrete... fără să se plângă deloc... de fapt... şi într-o poziţie într-adevăr foarte frumoasă, ca în plin elan, în fugă... dar pe o parte, înfrântă, sfârşită... cu nasul spre pădurile ei unde fugea, în nord, de unde venea, unde suferise... Dumnezeu ştie!

O, am văzut nenumărate agonii... id... colo... peste tot... dar nici pe departe atât de frumoase, discrete... fidele... ceea ce strică în agonia oamenilor e acel tralala... omul este mereu totuşi pe scenă... cel mai simplu..."[2]

„Ceea ce strică agonia oamenilor e acel tralala." Ce frază! Şi: „Omul este mereu totuşi pe scenă"... Cine nu-şi aminteşte comedia macabră a celebrelor „ultime cuvinte" rostite pe patul de moarte? Asta e: chiar când horcăie, omul e tot timpul pe scenă. Chiar „cel mai simplu", cel mai puţin exhibiţionist, fiindcă nu e întotdeauna adevărat că omul se pune pe sine în scenă. Dacă nu se pune el, îi pun ceilalţi. Asta e soarta lui de om.

Şi „acel tralala"! Moartea trăită mereu ca o faptă eroică, trăită ca un *finale* al unei piese, ca deznodământul unei bătălii. Citesc într-un ziar: într-un oraş, se înalţă mii de baloane roşii ca un omagiu adus celor bolnavi şi celor morţi de SIDA! Mă opresc la

---

2 Citatul urmează ediţia Louis-Ferdinand Céline, *De la un castel la altul,* trad. rom. Irina Negrea, Nemira, Bucureşti, 1996. (*N.t.*)

acest „ca un omagiu”, în memoria, în amintirea, în semn de tristeţe şi de compasiune, da, aş înţelege. Dar ca un omagiu? Există oare ceva de celebrat, de admirat într-o boală? Este boala un merit? Şi totuşi, aşa stau lucrurile, iar Céline o ştia: „ceea ce strică agonia oamenilor e acel tralala”.

Nenumăraţi scriitori mari din generaţia lui Céline au cunoscut, ca şi el, experienţa morţii, a războiului, a terorii, a chinurilor, a surghiunului. Dar au trăit aceste experienţe cumplite de cealaltă parte a frontierei: de partea celor drepţi, a viitorilor învingători sau a victimelor aureolate de nedreptatea suferită, pe scurt, de partea gloriei. „Tralala-ul”, această automulţumire ce vrea să iasă-n faţă, era în chip atât de firesc prezent în întregul lor comportament, că nu-l puteau percepe şi nici judeca. Céline s-a aflat însă vreme de douăzeci de ani în rândul condamnaţilor şi al huliţilor, aruncat la lada de gunoi a Istoriei, vinovat între vinovaţi. În jurul lui, toţi au fost reduşi la tăcere; el a fost singurul care a dat glas acestei experienţe remarcabile: *experienţa unei vieţi căreia i s-a confiscat în întregime acel tralala.*

Această experienţă i-a permis să privească vanitatea nu ca pe un viciu, ci ca pe o calitate consubstanţială omului, care nu-l părăseşte niciodată, nici măcar în clipa agoniei; şi i-a permis să vadă, pe fundalul acestui adânc înrădăcinat tralala uman, sublima frumuseţe din moartea unei căţeluşe.

DRAGOSTEA ÎN ISTORIA CARE SE ACCELEREAZĂ
(Philip Roth: *Profesorul de dorinţă*)

De când nu mai făcea Karenin dragoste cu Anna? Dar Vronski? A reuşit s-o facă să juiseze? Dar Anna? Oare nu era frigidă? Făceau dragoste pe întuneric, pe lumină, în pat, pe covor, în trei minute, în trei ore, spunându-şi vorbe romantice, cuvinte obscene, păstrând tăcerea? Habar n-avem. În romanele din vremea aceea, dragostea ocupa vastul teritoriu dintre prima întâlnire şi clipa dinaintea primei împreunări; această clipă reprezenta o graniţă de netrecut.

În secolul XX, romanul descoperă, progresiv şi în toate dimensiunile ei, sexualitatea. În America, el anunţă şi însoţeşte marea răsturnare petrecută în domeniul moravurilor, care se va petrece cu o viteză ameţitoare: în anii ’50, oamenii se mai sufocau încă, strânşi în chingile unui puritanism neîndurător, pentru ca apoi, într-un singur deceniu, totul să se schimbe: vastul spaţiu dintre primul flirt şi actul amoros dispare. Omul nu mai e ocrotit de actul sexual printr-un *no man’s land* sentimental. Se confruntă cu el direct, într-un chip implacabil.

La D.H. Lawrence, libertatea sexuală are aerul unei revolte dramatice sau tragice. Ceva mai târziu, la Henry Miller, e învăluită într-o euforie lirică. Peste treizeci de ani, la Philip Roth, ea nu mai e decât un dat, un lucru dobândit, colectiv, banal, inevitabil, codificat: nici dramatic, nici tragic, nici liric.

Atingem aici o limită. Nu mai există un „mai departe”. Dorinţei nu i se mai opun nici legi, nici părinţi, nici convenţii. Totul este permis, şi singurul duşman rămâne propriul nostru trup, dezgolit, deposedat de vrajă, demascat. Philip Roth e un mare istoric al erotismului american. Este şi poetul acelei stranii singurătăţi a omului confruntat doar cu trupul său.

Cu toate astea, în cursul ultimelor decenii, mersul Istoriei a fost atât de accelerat, că personajele din *Profesorul de dorinţă* nu pot să nu păstreze aducerea-aminte a unui alt timp, cel al părinţilor lor care şi-au trăit iubirile mai degrabă în maniera lui Tolstoi decât a lui Roth. Nostalgia care se revarsă în atmosfera romanului îndată ce tatăl sau mama lui Kepesh intră în scenă nu e numai nostalgia părinţilor, este şi nostalgia dragostei, a dragostei ca atare, a dragostei între tată şi mamă, a acelei iubiri

înduioşătoare şi cam demodate de care lumea pare lipsită astăzi. (Fără amintirea a ce a fost cândva, ce-ar mai rămâne oare din dragoste, din noţiunea ei?) Această stranie nostalgie (stranie fiindcă nu e legată de personajele concrete, ci e fixată mai departe, dincolo de viaţa lor, înapoia ei) conferă romanului, aparent cinic, o tandreţe înduioşătoare.

Accelerarea Istoriei a transformat profund existenţa individuală care, în veacurile trecute, se derula, de la naştere până la moarte, în cadrul unei singure epoci istorice; în zilele noastre ea stă călare pe două epoci, uneori mai multe. Dacă, odinioară, Istoria înainta mult mai încet decât viaţa omului, astăzi ea este cea care înaintează mai repede, care aleargă, care-i scapă omului, până într-atât încât continuitatea şi identitatea unei vieţi riscă să se frângă. Astfel, romancierul simte nevoia de a păstra, alături de felul nostru de a ne duce viaţa, amintirea felului – timid, pe jumătate uitat – în care şi-o duceau predecesorii noştri.

Aici îşi află înţelesul intelectualismul eroilor lui Roth, cu toţii profesori de literatură sau scriitori, mereu cufundaţi în meditaţii asupra lui Cehov, Henry James sau Kafka. Nu-i vorba despre exhibiţia intelectuală futilă a unei literaturi întoarse asupra ei înseşi. Q de dorinţa de a păstra timpul trecut în orizontul romanului şi de a nu abandona personajele în neantul unde glasul strămoşilor nu s-ar mai putea auzi.

SECRETUL VÂRSTELOR VIEŢII

(Gudbergur Bergsson: *Aripa lebedei)*

O fetiţă fura sendvişuri în marile magazine din Reykjavik. Ca s-o pedepsească, părinţii ei o trimit pentru câteva luni la ţară, la un fermier pe care nu-l cunoaşte. În vechile saga islandeze din secolul XIII, aşa se proceda cu marii criminali: erau trimişi în interiorul ţării, ceea ce însemna pe atunci a-i condamna la moarte, dată fiind imensitatea acelui tărâm, îngheţat şi pustiu. Islanda: trei sute de mii de locuitori pe o sută de mii de kilometri pătraţi. Pentru a suporta singurătatea (citez o imagine din roman), fermierii îşi îndreaptă binoclurile spre cele patru zări, doar-doar or zări alţi fermieri, înarmaţi şi ei cu binocluri. Islanda: singurătăţi care se pândesc reciproc.

Aripa lebedei, acest roman picaresc despre copilărie, respiră peisajul islandez în fiecare rând al său. Cu toate astea, vă rog să nu-l citiţi ca pe un „roman islandez", ca pe o bizarerie exotică! Gudbergur Bergsson este un mare romancier european. Arta sa nu e inspirată în primul rând de o curiozitate sociologică sau istorică, şi cu atât mai puţin de una geografică, ci de o căutare existenţială, de o adevărată *încrâncenare existenţială,* care îi situează cartea în miezul a ceea ce am putea numi (după mine) modernitatea romanului.

Ţinta acestei căutări e tânăra eroină („micuţa", cum o numeşte autorul) sau, mai exact, vârsta ei: nouă ani. Îmi spun din ce în ce mai des (lucru absolut evident, dar care ne scapă totuşi) că omul nu există decât în vârsta sa concretă şi că totul se schimbă odată cu vârsta. A-l înţelege pe celălalt înseamnă a înţelege vârsta pe care o traversează. Enigma vârstei: iată o temă pe care doar un roman o poate desluşi. Nouă ani: graniţa dintre copilărie şi adolescenţă. N-am văzut niciodată graniţa asta desluşită ca în acest roman.

Ce înseamnă să ai nouă ani? Înseamnă să păşeşti prin ceaţa reveriilor. Dar nu a unor reverii lirice. Nici vorbă de idealizarea copilăriei în acest roman! Să te laşi în voia visurilor, a fantasmelor, reprezintă pentru „micuţă" modalitatea de a înfrunta tot ce e necunoscut şi cu neputinţă de cunoscut; şi acest tot e departe de a fi prietenos. În prima zi petrecută la fermă, confruntată cu o lume străină şi aparent ostilă, ca să se apere, ea îşi închipuie că „împroaşcă din căpşorul ei o otravă

invizibilă cu care stropeşte întreaga casă. Că otrăveşte camerele, oamenii, animalele şi aerul...”

Ea nu poate înţelege lumea reală decât printr-o interpretare fantezistă. De pildă, fiica fermierului; înapoia comportamentului ei nevrotic noi ghicim că se ascunde o poveste de dragoste; dar fetiţa, ea ce poate ghici? Are loc o petrecere ţărănească; cuplurile se împrăştie în peisajul colinar; fetiţa îi vede pe bărbaţi acoperindu-le pe femei cu trupurile lor; fără doar şi poate, gândeşte ea, vor să le ocrotească de ploaie: cerul e acoperit de nori negri.

Adulţii sunt absorbiţi de probleme practice care pun în umbră toate întrebările metafizice. Dar fetiţa e departe de lumea practică, aşa că nimic nu se interpune între ea şi întrebările privitoare la viaţă şi la moarte. Ea se află la vârsta metafizică. Aplecată deasupra unei turbării, îşi contemplă imaginea pe suprafaţa albastră a apei. „Îşi închipuie cum trupul ei se dizolvă şi se pierde în albastru. Să mă arunc? se întreabă ea. Ridică piciorul şi vede în apă răsfrângerea tălpii uzate a încălţării.” Moartea o intrigă. La fermă, urmează să fie sacrificat un viţel. Toţi copiii din împrejurimi vor să-l vadă murind. Cu câteva clipe înainte să fie doborât, fetiţa îi şopteşte viţelului la ureche: „Ştii tu că nu mai ai mult de trăit?” Celorlalţi copii fraza ei li se pare comică şi, unul după altul, i-o şoptesc toţi viţelului. Pe urmă, viţelului i se taie gâtul şi după câteva ore toată lumea e poftită la masă. Copiii se bucură să mestece trupul a cărui ucidere au urmărit-o înainte. Apoi, dau fuga la vacă, mama viţelului. Fetiţa se întreabă: oare ştie că noi tocmai îi mistuim fiul în pântece? Şi se apucă să respire cu gura larg deschisă în botul vacii.

Intervalul dintre copilărie şi adolescenţă: nemaiavând nevoie de grija constantă a părinţilor, fetiţa îşi descoperă brusc independenţa; dar fiind încă ruptă de lumea practică, îi simte în acelaşi timp inutilitatea; o resimte cu atât mai mult cu cât e însingurată printre oameni care nu-i sunt rude. Şi totuşi, chiar inutilă, această lume îi captivează pe ceilalţi. Iată o mică scenă de neuitat: fiica fermierului, pradă crizei amoroase, iese din casă în fiecare noapte (în nopţile luminoase ale Islandei) şi merge să se aşeze pe malul râului. Fetiţa, care o pândeşte, iese şi ea şi se aşază pe pământ, undeva departe în spatele ei. Fiecare e conştientă de prezenţa celeilalte, dar nu-şi vorbesc. Apoi, la un moment dat, fiica fermierului ridică mâna ca să-i facă

în tăcere semn să se apropie. Şi de fiecare dată, fără să asculte de acest îndemn, fetiţa se întoarce la fermă. Scenă modestă, dar magică. Am mereu înaintea ochilor această mână ridicată, acest semn pe care şi-l fac două fiinţe despărţite de vârstă, care nu se pot înţelege una pe alta, care n-au să-şi transmită altceva decât acest mesaj: sunt departe de tine, nu am nimic să-ţi spun, dar sunt aici; şi ştiu că şi tu eşti aici. Această mână ridicată este gestul cărţii care se apleacă asupra unei vârste aflate departe, pe care n-o putem nici retrăi, nici readuce înapoi, o vârstă devenită pentru fiecare dintre noi un mister de care doar intuiţia romancierului-poet ne poate apropia.

IDILA, FIICĂ A ORORII
(Marek Bieńczyk: *Tworki)*

Acţiunea se petrece în Polonia spre sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial. Cel mai cunoscut fragment al Istoriei este privit dintr-un unghi inedit: cel al unui mare spital de psihiatrie din Varşovia: Tworki. Din dorinţa de a fi original cu orice preţ? Dimpotrivă: în asemenea vremuri de plumb, nimic nu e mai firesc decât să cauţi un colţişor în care să te ascunzi. De-o parte, oroarea, de cealaltă, refugiul.

Spitalul e administrat de nemţi (nu de monştri nazişti, nu căutaţi clişee în acest roman), care angajează câţiva contabili polonezi foarte tineri; printre ei, trei sau patru evrei cu acte de identitate false. Un lucru frapează de la bun început: tinerii în cauză nu seamănă cu tinerii din ziua de azi: sunt pudici, timizi, neîndemânatici, au o sete naivă de morală şi de bunătate; îşi trăiesc „iubirile virginale", dar, în strania atmosferă de o nestrămutată omenie, geloziile şi decepţiile care le însoţesc nu se transformă niciodată în ură.

Oare jumătatea de secol care îi desparte să fie cauza marii deosebiri dintre tinerii de atunci şi cei de azi? Eu văd o altă pricină a acestei neasemănări: idila pe care o trăiau tinerii de atunci era fiică a ororii; a ororii ascunse, dar mereu prezente, mereu la pândă. Iată care este *paradoxul luciferic*: faptul că o societate (de pildă, a noastră) varsă un puhoi de violenţă şi răutate gratuite se datorează lipsei unei adevărate experienţe a răului, a unei adevărate domnii a răului. Căci cu cât Istoria e mai crudă, cu atât universul refugiului apare mai frumos; cu cât un eveniment e mai obişnuit, cu atât seamănă mai mult cu un colac de salvare de care se agaţă „cei scăpaţi".

Există în roman pagini în care cuvintele revin ca un refren şi în care naraţiunea devine cânt care te ia şi te poartă cu sine. Unde se află izvorul acestei muzici, izvorul acestei poezii? În proza vieţii; în banalităţi cum nu se poate mai banale: Jurek e îndrăgostit de Sonia: nopţile lui de dragoste abia dacă sunt menţionate în treacăt, dar mişcarea balansoarului în care se leagănă Sonia este descrisă pe îndelete, în amănunt. „De ce-ţi place ţie atâta să te legeni?" întreabă Jurek. „Fiindcă... e greu de explicat. Sunt aici, jos de tot, şi imediat după aia, sus de tot. Şi invers." Jurek ascultă această mărturisire dezarmantă şi,

uimit, priveşte în sus, acolo unde, „în apropiere de vârfurile pomilor, tălpile pantofilor, din cafeniu-deschis, deveneau întunecate”, priveşte în jos, acolo unde tălpile „coborau iar până la nivelul ochilor săi”, priveşte, mereu uimit, şi nu va uita.

Spre sfârşitul romanului, Sonia va pleca. Odinioară s-a refugiat la Tworki, ca să-şi trăiască, terorizată, firava idilă. Sonia e evreică; nimeni nu ştie (nici măcar cititorul). Dar ea se duce la directorul german al spitalului, se autodenunţă, iar directorul ţipă la ea: „Eşti nebună, eşti nebună!” şi e gata s-o treacă la izolare ca s-o salveze. Ea insistă însă. Când o vom reîntâlni, nu va mai fi în viaţă: „deasupra pământului, de ramura groasă a unui plop avântat, Sonia spânzura, Sonia se legăna, Sonia se spânzurase”.

Pe de-o parte, idila cotidiană, idila regăsită, revalorizată, metamorfozată în cântec; de cealaltă, tânăra fată spânzurată.

ÎNVĂLMĂŞEALA AMINTIRILOR
(Juan Goytisolo: *Când se lasă cortina*)

Un bărbat, bătrân deja, care şi-a pierdut de curând soţia. Puţine informaţii despre caracterul sau biografia lui. Niciun „story”. Unicul subiect al cărţii este noua etapă a vieţii sale, în care intră brusc; pe vremea când soţia i se afla alături, ea era în acelaşi timp înaintea lui, în faţa orizontului timpului său; acum, orizontul e gol: perspectiva s-a schimbat.

În primul capitol, bărbatul se gândeşte o noapte întreagă la moarte, descumpănit de faptul că îi răsar în minte vechi cuplete, cântece franchiste din prima tinereţe, când încă n-o cunoscuse. De ce, de ce? Să fie amintirile de-un asemenea prost-gust? Sau îşi bat joc de el? Se străduieşte să-şi amintească de toate peisajele în care s-au aflat cândva împreună; reuşeşte să vadă peisajele, „dar ea nu apare niciodată, nici măcar fugitiv”.

Când priveşte în urmă, viaţa sa îi apare „lipsită de coerenţă: nu găsea decât crâmpeie, elemente izolate, o succesiune incoerentă de tablouri… Dorinţa de a da o justificare ulterioară unor evenimente disparate presupunea o falsificare care-i putea înşela pe alţii, dar nu şi pe el însuşi”. (Şi-mi spun: oare nu tocmai asta reprezintă biog*rafia? O* logică artificială pe care o impunem unei „succesiuni incoerente de tablouri”?)

În această nouă perspectivă, trecutul apare în întreaga lui irealitate; dar viitorul? bineînţeles, e evident, viitorul nu are nimic real (se gândeşte la tatăl lui care construise o casă pentru fiii săi care n-au locuit niciodată în ea). Astfel, umăr lângă umăr, trecutul şi viitorul se îndepărtează de el; se plimbă într-un sat, ţine de mână un puştan şi, spre marea lui uimire, „se simte uşor şi vesel, lipsit de trecut ca şi băieţelul care-l călăuzeşte… Totul converge către prezent şi se încheie în prezent…”. Şi deodată, în această existenţă redusă la îngustimea timpului prezent, regăseşte o bucurie pe care nici n-o cunoscuse şi nici n-o aşteptase vreodată.

După aceste examinări ale timpului, putem înţelege fraza pe care i-a adresat-o Dumnezeu: „Deşi tu ai fost zămislit dintr-o picătură de spermă, iar eu din repetate speculaţii şi concilii, avem în comun un lucru esenţial: inexistenţa…” Chiar Dumnezeu? Da, cel pe care bătrânul l-a inventat pentru sine şi cu care are lungi conversaţii. E un Dumnezeu care nu există şi

care, fiindcă nu există, e liber să rostească superbe blasfemii.

În timpul unuia dintre aceste discursuri, nelegiuitul Dumnezeu în cauză îi reaminteşte bătrânului de vizita sa în Cecenia; era perioada când, după sfârşitul comunismului, Rusia declanşase războiul cu cecenii. Iată de ce bătrânul luase cu el romanul lui Tolstoi *Hagi Murad,* care povesteşte războiul purtat de aceiaşi ruşi împotriva aceloraşi ceceni cu aproape o sută cincizeci de ani înainte.

Ciudat lucru, aidoma bătrânului lui Goytisolo, am recitit şi eu, în aceeaşi epocă, *Hagi Murad.* Îmi amintesc de o împrejurare care pe atunci m-a uluit: chiar dacă toată lumea, toate saloanele, toate mediile de informare erau de ani de zile excitate de măcelurile din Cecenia, nu auzisem pe nimeni, niciun ziarist, niciun politician, niciun intelectual, să facă apel la Tolstoi, să-şi amintească de cartea lui. Toţi erau şocaţi de scandalul masacrului, nimeni însă de *repetarea* masacrului! Şi totuşi repetarea scandalurilor e mama tuturor scandalurilor! Doar Dumnezeul blasfemator al lui Goytisolo o ştie: „Spune-mi: ce s-a schimbat oare pe acest pământ, pe care, potrivit legendei, l-am creat într-o săptămână? La ce bun să mai lungim farsa asta? De ce continuă cu înverşunare oamenii să se reproducă?”

Fiindcă scandalul repetiţiei este întotdeauna în chip oportun eclipsat de scandalul uitării (uitarea, „marele hău fără fund în care se năruie amintirea”, amintirea unei femei iubite, ca şi aceea a unui mare roman sau a unui măcel).

ROMANUL ŞI PROCREAŢIA
(Gabriel García Márquez: *Un veac de singurătate*)

Recitind *Un veac de singurătate,* mi-a venit o idee stranie: protagoniştii marilor romane nu au copii. Abia unu la sută din populaţie nu are copii, în timp ce, dintre marile personaje romaneşti, cincizeci la sută părăsesc romanele fără să se fi reprodus. Nici Pantagruel, nici Panurge, nici don Quijote n-au o progenitură. Nici Valmont, nici marchiza de Merteuil, nici virtuoasa preşedintă din *Legături primejdioase.* Nici Tom Jones, cel mai celebru erou al lui Fielding. Nici Werther. Toţi protagoniştii lui Stendhal simt lipsiţi de copii; ca şi mulţi din cei ai lui Balzac; şi ai lui Dostoievski; iar în secolul abia încheiat, Marcel, naratorul din *în căutarea timpului pierdut,* şi, desigur, toate marile personaje ale lui Musil, Ulrich, sora lui, Agatha, Walter, soţia lui, Clarisse, şi Diotima; şi Švejk; şi protagoniştii lui Kafka, cu excepţia foarte tânărului Karl Rossmann care a lăsat o slujnică însărcinată, numai că exact din pricina asta, pentru a evacua acest copil din viaţa sa, pleacă Rossmann în America şi deci poate lua naştere romanul. Această lipsă de fertilitate nu e urmarea unei intenţii conştiente a romancierilor; e spiritul artei romanului (sau subconştientul acestei arte) căruia îi repugnă procreaţia.

Romanul s-a născut odată cu Epoca Modernă care a făcut din om, ca să-l citäm pe Heidegger, „singurul *subiectum* veritabil", „temeiul a tot ce există". În mare parte datorită romanului se instalează omul pe scena Europei ca individ. Departe de roman, în vieţile noastre reale, nu ştim mare lucru despre părinţii noştri aşa cum erau ei înainte de naşterea noastră; nu ne cunoaştem apropiaţii decât fragmentar; îi vedem cum vin şi se duc; abia s-au făcut nevăzuţi, şi locul lor e luat de alţii: cu toţii alcătuiesc o lungă procesiune de fiinţe înlocuibile. Numai romanul izolează un individ, îi luminează întreaga biografie, ideile, sentimentele, îl face de neînlocuit: face din el centrul a tot ce există.

Don Quijote moare şi romanul se încheie; această încheiere este definitivă doar fiindcă don Quijote nu are copii; dacă ar fi avut, viaţa lui s-ar fi prelungit, ar fi fost imitată sau contestată, apărată sau trădată; moartea unui tată lasă uşa deschisă; asta auzim, de altminteri, încă din copilărie: viaţa ta se va continua în

viaţa copiilor tăi, copiii tăi reprezintă nemurirea ta. Dar dacă istoria mea poate continua dincolo de propria mea viaţă înseamnă că viaţa mea nu e o entitate independentă; înseamnă că e neîmplinită; înseamnă că există un lucru absolut concret şi pământesc cu care individul se contopeşte, consimte să se contopească, consimte să fie uitat familia, progenitura, tribul, naţiunea. Asta înseamnă că individul, ca „temei a tot ce există”, este o iluzie, un pariu, visul câtorva secole europene.

Odată cu romanul *Un veac de singurătate* al lui García Márquez, arta romanului pare să se smulgă din acest vis; centrul atenţiei nu mai este un individ, ci un cortegiu de indivizi; toţi simt originali, inimitabili, şi totuşi fiecare dintre ei e doar sclipirea fugară a unei raze de soare pe undele unui râu; fiecare poartă cu sine uitarea sa viitoare şi fiecare e conştient de acest lucru; niciunul nu rămâne pe scena romanului de la început până la sfârşit; mama acestui trib în toată puterea cuvântului, bătrâna Ursula, are o sută douăzeci de ani în momentul morţii, petrecut cu mult înaintea încheierii romanului; şi toţi poartă nume asemănătoare, Arcadio José Buendia, José Arcadio, José Arcadio Secundo, Aureliano Buendia, Aureliano Secundo, astfel încât contururile care-i deosebesc să se estompeze şi cititorii să-i confunde. După toate aparenţele, timpul individualismului european nu mai e timpul lor. Dar care este timpul lor? Un timp aflat mult în urmă, în trecutul indian al Americii? Sau un timp viitor în care individul uman se va topi în furnicarul uman? Am impresia că acest roman, care este o apoteoză a *artei* romanului, este în acelaşi timp un adio adresat *epocii* romanului.

III
Listele negre sau divertimento *în chip de omagiu lui Anatole France*

1

Un prieten francez a sosit cândva la Praga, însoţit de câţiva compatrioţi de-ai săi; aşa se face că m-am pomenit într-un taxi alături de o doamnă pe care, negăsind alt subiect de conversaţie, am întrebat-o (cu naivitate) ce compozitor francez îi place cel mai mult. Răspunsul ei, imediat, spontan, energic, mi-a rămas înfipt în minte: „în niciun caz Saint-Saëns!”

Eram cât pe ce să-i spun: „Dar ce compoziţie de-a lui aţi ascultat?” Cu siguranţă, mi-ar fi răspuns pe un ton şi mai indignat: „De-a lui Saint-Saëns? În orice caz niciuna!” Fiindcă nu era vorba, în cazul ei, de aversiunea pentru o muzică anume, ci de ceva mult mai grav: de a nu fi asociată cu un nume aflat pe lista neagră.

2

Listele negre. Ele reprezentau marea pasiune a avangardelor încă înainte de Primul Război Mondial. Aveam vreo treizeci şi cinci de ani şi traduceam în cehă poezia lui Apollinaire, când am dat peste micul său manifest din 1913 în care împărţea „rahatul” şi „trandafirii”. Rahat pentru Dante, Shakespeare, Tolstoi, dar şi pentru Poe, Whitman sau Baudelaire! Trandafiri pentru sine însuşi, pentru Picasso şi pentru Stravinski. Manifestul lui, fermecător şi amuzant (trandafirul pe care Apollinaire i-l oferă lui Apollinaire), mă distra copios.

3

Zece ani mai târziu, proaspăt emigrant, pălăvrăgeam în Franţa cu un tânăr care m-a întrebat din senin: „Vă place Barthes?” La vremea respectivă nu mai eram naiv. Ştiam că sunt supus unui test. Şi mai ştiam că, pe atunci, Roland Barthes figura în fruntea tuturor listelor de aur. Am răspuns: „Bineînţeles că-mi place. Şi încă cum! vorbiţi despre Karl Barth, nu-i aşa? Întemeietorul teologiei negative. Un geniu! Opera lui Kafka e de neconceput fără el!” Examinatorul meu nu auzise în viaţa lui de numele lui Karl Barth, dar, cum îl legasem de Kafka, intangibil între intangibili, n-a mai avut nimic de zis. Discuţia a alunecat către alte subiecte. Iar eu eram mulţumit de răspunsul meu.

4

Tot pe atunci, în timpul unui dineu, a trebuit să trec alt test. Un meloman a vrut să ştie care compozitor francez îmi place cel mai mult. Ah, cum se repetă situaţiile! Aş fi putut răspunde: „în niciun caz Saint-Saëns!”, dar m-am lăsat sedus de o amintire. În anii ’20, tatăl meu adusese de la Paris piesele pentru pian ale lui Darius Milhaud şi le cântase în Cehoslovacia în faţa publicului răzleţ (foarte răzleţ) ce frecventează concertele de muzică modernă. Emoţionat de amintirea mea, mi-am mărturisit dragostea pentru Milhaud şi pentru „Grupul celor Şase”. Iar elogiul meu a fost cu atât mai cald cu cât, plin de dragoste pentru ţara în care tocmai îmi începusem a doua viaţă, voiam să-mi exprim astfel admiraţia. Noii mei prieteni m-au ascultat cu simpatie. Şi tot din simpatie mi-au dat de înţeles, într-un chip delicat, că cei pe care eu îi socoteam moderni nu mai erau de mult moderni şi că ar trebui să caut alte nume cărora să le fac elogiul.

Într-adevăr, transferuri de la o listă la alta au loc mereu, şi ăsta-i punctul în care naivii sunt prinşi pe picior greşit. În 1913, Apollinaire îi oferise trandafirul lui Stravinski fără să ştie că în 1946 Theodor W. Adorno avea să i-l dea lui Schönberg, în vreme ce lui Stravinski avea să-i decerneze, în chip solemn, rahatul.

Dar Cioran! De când l-am cunoscut, n-a făcut altceva decât să se plimbe de pe-o listă pe alta, instalându-se în amurgul vieţii pe cea neagră. De altfel, el e acela care, nu mult după sosirea mea în Franţa, pomenindu-i eu de Anatole France, s-a aplecat la urechea mea şi mi-a şoptit cu un râs răutăcios: „Nu-i mai rostiţi niciodată numele aici, toată lumea o să vă ia peste picior!”

5

Cortegiul funebru care l-a însoţit pe Anatole France pe ultimul drum era lung de câţiva kilometri. Apoi, totul s-a răsturnat. Excitaţi de moartea sa, patru tineri poeţi suprarealişti au scris un pamflet împotriva lui. Fotoliul său de la Academia Franceză rămânând liber, în locul lui a fost ales un alt poet, Paul Valéry. Constrâns de ceremonial, acesta s-a văzut silit să rostească elogiul celui dispărut. De-a lungul întregului panegiric, devenit

legendar, a reuşit să vorbească despre France fără a-i rosti numele şi să-l ridice în slăvi pe acest anonim cu o rezervă evidentă.

Într-adevăr, îndată ce sicriul lui Anatole France a atins fundul gropii, drumul către lista neagră a început pentru el. Cum se poate una ca asta? Să fi avut vorbele câtorva poeţi, cu o audienţă mai degrabă limitată, forţa să influenţeze un public de o sută de ori mai numeros? Unde a dispărut admiraţia miilor de oameni care-i urmaseră sicriul? De unde îşi trag forţa listele negre? De unde vin comandamentele secrete de care ascultă?

Din saloane. Nicăieri în lume rolul lor n-a fost atât de mare ca în Franţa. Şi asta datorită tradiţiei aristocratice care a durat câteva secole, apoi datorită Parisului, unde, pe un spaţiu îngust, întreaga elită intelectuală a ţării se înghesuie şi emite opinii de zor; nu propagă aceste opinii prin studii critice, prin discuţii savante, ci prin formule senzaţionale, prin jocuri de cuvinte, prin măgării sclipitoare (asta-i situaţia: ţările descentralizate diluează răutatea, cele centralizate o condensează). Şi iarăşi despre Cioran. Într-o vreme când eram convins că numele lui strălucea pe toate listele de aur, am întâlnit un intelectual faimos: „Cioran?" mi-a zis el privindu-mă lung în ochi. Apoi, cu un râs prelung, înăbuşit: „Un dandy al neantului…"

6

Aveam nouăsprezece ani când un prieten, cam cu cinci ani mai mare decât mine, comunist convins (ca şi mine), membru al rezistenţei în timpul războiului (rezistent adevărat, care-şi riscase viaţa şi pe care-l admiram pentru asta), mi-a destăinuit planul lui: să scoată o nouă variantă a jocului de cărţi, în care toate damele, rigile şi valeţii să fie înlocuiţi cu stahanovişti, cu partizani sau cu Lenini; nu-i grozavă ideea de a îmbina vechea dragoste a poporului pentru cărţile de joc cu educaţia politică?

Apoi, într-o bună zi, am citit traducerea cehă a romanului *Zeilor le e sete.* Protagonistul, Gamelin, tânăr pictor iacobin, a inventat un nou joc de cărţi în care rigile, damele şi valeţii sunt înlocuiţi cu Libertăţi, cu Egalităţi şi cu Fraternităţi… Am rămas cu gura căscată. Să nu fie oare Istoria altceva decât un şir de variaţiuni? Fiindcă eram convins că prietenul meu nu citise niciodată vreun rând de Anatole France. (Nu, niciodată; l-am

întrebat.)

7

Când eram tânăr, încercam să mă orientez în lumea ce începuse să se scufunde în abisul unei dictaturi a cărei realitate concretă n-o prevăzuse, voise sau închipuise nimeni, şi în niciun caz cei ce doriseră şi aclamaseră venirea ei: singura carte în stare să-mi spună pe atunci un lucru lucid despre acea lume necunoscută a fost romanul *Zeilor le e sete.*

Gamelin, pictorul care a inventat noua variantă a jocului de cărţi, e poate cel dintâi portret al unui „artist angajat". Câţi dintr-ăştia n-am văzut în jurul meu la începutul comunismului! Şi totuşi, ce mă fascina în romanul lui France nu era *prezentarea* lui Gamelin, ci *misterul* lui Gamelin. Spun „mister", fiindcă acest om, care a sfârşit prin a trimite zeci de oameni la ghilotină, ar fi fost cu siguranţă, într-o altă epocă, un vecin de treabă, un coleg bun, un artist înzestrat. Cum poate un om indiscutabil onest să adăpostească în el un monstru? În vremuri liniştite din punct de vedere politic, monstrul ar mai fi prezent în el? ar fi nedetectabil? sau totuşi perceptibil? Noi, care am cunoscut atâţia Gamelin *înfiorători,* suntem oare capabili să zărim monstrul adormit în aceşti Gamelin *de treabă* care ne înconjoară astăzi?

În ţara mea natală, pe vremea când oamenii se descotoroseau de iluziile ideologice, „misterul Gamelin" a încetat să-i mai intereseze: un ticălos e-un ticălos, ce atâta mister? Enigma existenţială s-a ascuns în dosul certitudinii politice, iar certitudinilor puţin le pasă de enigme. Iată de ce, în ciuda experienţelor bogate pe care le-au trăit, oamenii ies dintr-o încercare a istoriei la fel de proşti precum au intrat.

8

În pod, chiar deasupra apartamentului lui Gamelin, se află o cămăruţă sărăcăcioasă în care locuieşte Brotteaux, fost bancher de curând expropriat; Gamelin şi Brotteaux: doi poli ai romanului. Nu e vorba, în straniul lor antagonism, de virtutea care se opune crimei; nici de contrarevoluţia în luptă cu revoluţia; Brotteaux nu duce nici o luptă; n-are ambiţia să-şi

impună gândirea împotriva gândirii dominante; nu revendică decât dreptul de a avea idei inacceptabile şi de a se îndoi nu numai de revoluţie, ci şi de om aşa cum l-a creat Dumnezeu. Pe vremea când mi se conturau atitudinile, am fost fasonat de acest Brotteaux; nu pentru una sau alta din ideile sale concrete, ci pentru atitudinea sa de *om care refuză să creadă.*

Mai târziu, gândindu-mă la Brotteaux, mi-am dat seama că în perioada comunistă existau două forme elementare de dezacord faţă de regim: un dezacord întemeiat pe credinţă şi unul pe scepticism; un dezacord moralizator şi unul amoral; un dezacord puritan şi imul libertin; unul ce-i reproşa comunismului că nu crede în Cristos, altul ce-l acuza că se transformă într-o nouă Biserică; unul care se indigna că permite avortul, altul că-i pune beţe-n roate. (Orbite de faptul că aveau un duşman comun, cele două atitudini aproape că nu-şi percepeau divergenţele, care n-au făcut decât să izbucnească cu forţe înzecite după căderea comunismului.)

9

Dar prietenul meu şi jocul lui de cărţi? Ca şi Gamelin, n-a reuşit nici el să-şi vândă ideea. Dar nu cred c-a fost deprimat din pricina asta. Căci avea simţul umorului. Când mi-a vorbit despre planul lui, îmi amintesc că a râs. Îşi dădea seama de ciudăţenia ideii lui, dar, s-o fi întrebat în sinea lui, de ce n-ar fi putut o idee ciudată să fie în acelaşi timp utilă unei cauze nobile? Când îl compar cu Gamelin, îmi spun că ceea ce-i deosebea era simţul umorului şi că, graţie umorului său, cu siguranţă, prietenul meu n-ar fi putut deveni niciodată călău.

În romanele lui France, umorul e o prezenţă constantă (şi în acelaşi timp discretă); în cazul romanului *Ospătăria La Regina Pédauque,* prezenţa sa e un motiv de bucurie; dar ce-are a face umorul când e vorba de spaţiul însângerat al uneia dintre cele mai cumplite tragedii pe care le-a cunoscut Istoria? Ei bine, tocmai în asta constă unicitatea, noul, admirabilul: a şti să rezişti patosului aproape obligatoriu al unui subiect de-o atare gravitate. Fiindcă numai simţul umorului poate să detecteze lipsa umorului la ceilalţi. Ba chiar s-o detecteze *cu spaimă*! Numai luciditatea umorului a putut zări taina întunecată ascunsă în fundul sufletului lui Gamelin: *pustiul seriozităţii,*

pustiul lipsei de umor.

10

Capitolul 10 din romanul *Zeilor le e sete*: în el se află concentrată întreaga atmosferă uşoară, fericită, veselă; din el se revarsă lumina asupra întregului roman care, fără acest capitol, s-ar întuneca şi şi-ar pierde tot farmecul. În cele mai negre zile ale Terorii, câţiva tineri pictori, Gamelin şi prietenul său Desmahis (glumeţ şi fustangiu simpatic), o actriţă celebră (însoţită de alte tinere femei), un negustor de tablouri (împreună cu fiica sa Élodie, logodnica lui Gamelin) şi chiar Brotteaux (de altminteri, şi el pictor amator) fac o excursie în afara Parisului, ca să petreacă împreună două zile de veselie fără griji. N-au parte, în scurtul interval de timp, decât de întâmplări banale, dar tocmai în banalitate scânteiază fericirea. Singura aventură erotică (împreunarea lui Desmahis cu o fată mai mult lată decât lungă, din cauza scheletului ei monstruos cu oase în dublu exemplar) e pe cât de neînsemnată, pe atât de grotescă – dar fericită totuşi. Gamelin, membru recent al Tribunalului revoluţionar, se simte bine în această companie, ca şi Brotteaux, viitoarea victimă pe care-o va trimite la ghilotină. Toţi sunt legaţi de o simpatie reciprocă, simpatie facilitată de indiferenţa pe care toţi francezii o resimt deja faţă de Revoluţie şi retorica ei; o indiferenţă, firească, atât de prudent disimulată, încât Gamelin nici n-o remarcă; el se simte bine laolaltă cu ceilalţi, absolut singur în mijlocul lor (singur, fără s-o ştie încă).

11

Cei care-au reuşit să plaseze, pentru un întreg secol, numele lui Anatole France pe lista neagră nu erau romancieri; erau poeţi – în primul rând suprarealiştii: Aragon (marea sa convertire la roman urma abia să vină), Breton, Éluard, Soupault (fiecare contribuind cu propriul text la pamfletul comun).

Tineri avangardişti convinşi, ei erau iritaţi cu toţii de o glorie prea oficială; poeţi lirici autentici îşi concentrau aversiunea asupra aceloraşi cuvinte-cheie; Aragon îi reproşează mortului „ironia”; Éluard: „scepticismul, ironia”; Breton: „scepticismul, realismul, lipsa de inimă”. Violenţa lor avea deci o logică, un

sens, chiar dacă, sincer să fiu, această „lipsă de inimă” sub pana lui Breton mă surprinde niţel. Voia oare marele Non-Conformist să biciuie cadavrul cu un cuvânt-kitsch atât de răsuflat?

De altminteri, în *Zeilor le e sete* France vorbeşte şi el despre inimă. Alături de noii săi colegi, judecătorii Revoluţiei, Gamelin e obligat să condamne sau să achite, în graba mare, nişte acuzaţi; iată cum îi descrie Anatole France pe aceşti judecători: „de-o parte indiferenţii, căldiceii, meticuloşii în judecată, pe care nu-i anima nicio pasiune, şi de cealaltă parte cei care se lăsau conduşi de sentiment, se arătau puţin sensibili la argumente şi *judecau cu inima. Aceştia din urmă condamnau întotdeauna*”[3] (sublinierea îmi aparţine).

Breton a văzut foarte bine lucrurile: Anatole France nu punea mare preţ pe inimă.

12

Pe de altă parte, discursul prin care Paul Valéry l-a mustrat cu eleganţă pe Anatole France a făcut epocă şi dintr-un alt motiv: a fost primul discurs rostit de la tribuna Academiei Franceze despre un romancier, vreau să spun, despre un scriitor a cărui importanţă se sprijinea aproape în întregime pe romanele sale. Într-adevăr, de-a lungul întregului secol XIX, marele secol al romanului francez, romancierii au fost mai degrabă trataţi cu nepăsare de Academie. Nu-i un lucru absurd?

Nu total absurd. Fiindcă personalitatea romancierului nu corespundea ideii despre acela care, prin gândurile sale, prin atitudinile sale, prin exemplul său moral, ar fi putut reprezenta o naţiune. Romancierul nu are ambiţia să atingă statutul de „mare om” pe care Academia îl pretindea în chip absolut firesc membrilor săi; nu asta-i aspiraţia lui; prin natura artei sale, el e un om tainic, ambiguu, ironic (da, ironic, în pamfletul lor poeţii suprarealişti au înţeles de minune acest lucru); şi mai cu seamă: ascuns în spatele personajelor sale, e greu de redus la o convingere, la o atitudine.

Faptul că, totuşi, câţiva romancieri au pătruns în memoria comună ca „mari oameni” n-a fost decât urmarea unui joc al

3 Citatul urmează ediţia Anatole France, *Zeilor le e sete,* trad. rom. Virgil Bulat, Editura Dada, Cluj-Napocca, 1978. (*N.t.*)

coincidenţelor istorice – iar pentru cărţile lor, întotdeauna o calamitate.

Mă gândesc la Thomas Mann străduindu-se să explice umorul din romanele sale; un efort pe cât de mişcător, pe atât de zadarnic, fiindcă, pe vremea când numele patriei sale era pătat de nazism, el era singurul care se putea adresa lumii în calitate de moştenitor al vechii Germanii, ţară a culturii; gravitatea situaţiei sale a ocultat fără speranţă fascinantul surâs al cărţilor lui.

Mă gândesc la Maxim Gorki; dorind să facă un lucru bun pentru oamenii sărmani şi pentru revoluţia lor (cea din 1905), a scris romanul său cel mai slab, *Mama,* devenit mult mai târziu (printr-un decret al aparatcikilor) modelul sacru al aşa-zisei literaturi socialiste; în spatele personalităţii sale transformate în statuie, romanele lui (mult mai libere şi mai frumoase decât ne place să credem) au dispărut.

Şi mă gândesc la Soljeniţîn. Era oare acest mare om un mare romancier? Cum aş putea s-o ştiu? N-am deschis niciuna dintre cărţile lui. Răsunătoarele sale luări de poziţie (al căror curaj îl aplaudam) mă făceau să cred că ştiam dinainte tot ce avea de spus.

13

Iliada se încheie cu mult timp înainte de căderea Troiei, într-un moment în care soarta războiului nu e încă hotărâtă, iar faimosul cal de lemn nu există nici măcar în mintea lui Ulise. Asta era porunca estetică adresată de primul mare poet epic: să nu laşi niciodată să coincidă timpul destinelor individuale cu timpul evenimentelor istorice. Primul mare poem epic a fost ritmat după destinele individuale.

În romanul *Zeilor le e sete,* Gamelin e decapitat în perioada în care este decapitat şi Robespierre, el piere odată cu puterea iacobină; ritmul vieţii sale e calchiat după ritmul Istoriei. Oare îi reproşam, în sine mea, lui France că a încălcat porunca lui Homer? Da. Mai târziu însă, m-am corectat. Fiindcă grozăvia destinului lui Gamelin tocmai în asta constă: Istoria i-a înghiţit nu doar gândurile, sentimentele, acţiunile, ci şi timpul, ritmul vieţii sale; el este omul devorat de Istorie; nu e decât o umplutură umană a Istoriei; iar romancierul a avut îndrăzneala

să surprindă această grozăvie.

N-aş spune, aşadar, că această coincidenţă între timpul Istoriei şi timpul vieţii protagonistului reprezintă un *defect* al romanului; totuşi nu voi nega că reprezintă un handicap al său; căci coincidenţa celor două timpuri îl invită pe cititor să înţeleagă romanul *Zeilor le e sete* ca pe un „roman istoric", o ilustrare a Istoriei. Capcană fatală pentru cititorul francez, de vreme ce, în ţara sa, Revoluţia a devenit un eveniment sacru, transformat într-o dispută naţională care se eternizează, îi desparte pe oameni, îi opune unii altora, în aşa măsură încât un roman ce se prezintă ca o descriere a Revoluţiei este numaidecât mistuit de această dispută nesătulă.

Iată de ce romanul *Zeilor le e sete* a fost întotdeauna mai bine înţeles în afara Franţei decât în Franţa. Asta e soarta tuturor romanelor a căror acţiune e prea strâns lipită de o perioadă anume a Istoriei; compatrioţii săi caută în el, în chip spontan, un document despre ceea ce au trăit sau au dezbătut ei înşişi cu patimă; se întreabă dacă imaginea despre Istorie oferită de roman corespunde cu a lor; încearcă să descifreze opiniile politice ale autorului, nerăbdători să le supună judecăţii. E calea cea mai sigură de a rata un roman.

Fiindcă, în cazul unui romancier, *pasiunea cunoaşterii* nu vizează nici politica, nici Istoria. Ce-ar mai putea descoperi nou un romancier privitor la evenimente descrise şi discutate în mii de cărţi savante de tot soiul? Nu-ncape îndoială că, la France, Teroarea are un aer cumplit, dar citiţi cum se cuvine ultimul capitol care se petrece în plină euforie contrarevoluţionară! Frumosul ofiţer de dragoni Henry, cel care deferise oameni Tribunalului revoluţionar, radiază din nou printre învingători! Muscadini stupizi şi fanatizaţi ard un manechin reprezentându-l pe Robespierre şi spânzură efigia lui Marat de-un felinar. Nu, romancierul nu şi-a scris romanul pentru a condamna Revoluţia, ci pentru a cerceta misterul actorilor ei şi, odată cu el, alte mistere: misterul comicului strecurat în inima grozăviei, misterul plictisului ce însoţeşte dramele, misterul inimii ce se bucură de capetele tăiate, misterul umorului ca ultim refugiu ai omenescului…

Cum ştie toată lumea, Paul Valéry nu ţinea la mare preţ arta romanului: lucrul acesta se vede foarte bine din discursul lui; pe el îl interesează doar atitudinile intelectuale ale lui Anatole France; nu romanele sale. În această privinţă, n-a fost niciodată lipsit de discipoli zeloşi. Deschid romanul *Zeilor le e sete* în colecţia Folio (1989); la sfârşit, la „bibliografie", simt recomandate cinci cărţi despre autor; iată-le: *Anatole France, polemist; Anatole France, un sceptic pătimaş; Aventurile scepticismului (eseu asupra evoluţiei intelectuale a lui Anatole France); Anatole France văzut de el însuşi; Anatole France, anii deformare.* Titlurile indică foarte bine încotro se-ndreaptă interesul: 1) biografia lui France, 2) atitudinea lui faţă de conflictele intelectuale ale vremii sale. Dar de ce nu s-a manifestat niciodată interes faţă de lucrul esenţial? A spus Anatole France, prin opera sa, ceva ce nu mai fusese spus? A adus ceva nou în arta romanului? Şi dacă da, cum să descriem, cum să definim poetica romanului propusă de el?

Juxtapunând (într-o singură frază scurtă) cărţile lui France cu cele ale lui Tolstoi, Ibsen, Zola, Valéry le califică drept „lucrări uşoare". Câteodată, fără s-o ştie, răutatea poate deveni elogiu! Ceea ce este admirabil, într-adevăr, e tocmai lejeritatea stilului cu care France a ştiut să trateze apăsătoarele vremuri ale Terorii! O lejeritate fără egal în marile romane ale secolului. Vag, lejeritatea asta îmi poate purta gândul la secolul precedent, la *Jacques Fatalistul* sau la *Candid.* Dar la Diderot sau Voltaire, lejeritatea naraţiunii pluteşte peste o lume a cărei realitate cotidiană rămâne invizibilă şi neexprimată; dimpotrivă, *banalitatea cotidianului,* această mare descoperire a romanului secolului XIX, e mereu prezentă în romanul *Zeilor le e sete,* nu în lungi descrieri, mai degrabă în detalii, în remarci, în scurte observaţii surprinzătoare. Acest roman este *o coabitare între insuportabilul dramatism al Istoriei şi insuportabila banalitate a cotidianului*, o coabitare de o scânteietoare ironie, având în vedere că cele două aspecte opuse ale vieţii se ciocnesc perpetuu, se contrazic, se ridiculizează unul pe celălalt. Coabitarea aceasta creează stilul cărţii, fiind totodată una din marile sale teme (*viaţa cotidiană în vremuri de măcel).* Dar ajunge atât, nu vreau să fac şi eu o analiză estetică a romanelor lui Anatole France...

15

Nu vreau fiindcă nu sunt pregătit pentru aşa ceva. Am bine întipărite în memorie romanele *Zeilor le e sete* sau *Ospătăria La Regina Pédauque* (ele făceau parte din viaţa mea), dar unele romane ale lui France mi-au lăsat doar amintiri vagi, iar pe altele nu le-am citit deloc. De altfel, aşa-i şi cunoaştem pe romancieri, chiar pe cei care ne plac foarte mult. Eu spun: „îmi place Joseph Conrad.” Iar prietenul meu: „Mie, nu rine ştie ce.” Dar oare vorbim despre acelaşi autor? Eu am citit două romane ale lui Conrad, prietenul meu unul pe care eu nu-l ştiu. Şi totuşi, fiecare, cu o perfectă inocenţă (cu o perfectă şi impertinentă inocenţă), e convins că are o părere întemeiată despre Conrad.

Oare situaţia e aceeaşi în toate artele? Nu tocmai. Dacă v-aş spune că Matisse e un pictor de mâna a doua, v-ar fi de ajuns să petreceţi un sfert de oră într-un muzeu ca să vă daţi seama că sunt un tâmpit. Dar cum să-l reciteşti pe Conrad în întregime? Ar lua săptămâni întregi! Fiecare artă ajunge într-un mod diferit în creierul nostru; se instalează în el cu o uşurinţă diferită, cu o viteză diferită, cu grade diferite de simplificare inevitabilă; şi cu o putere de dăinuire diferită. Vorbim toţi de istoria literaturii, ne revendicăm de la ea, convinşi că o cunoaştem, dar ce înseamnă *in concreto* istoria literaturii în memoria comună? O sumă de petice cusute din imagini fragmentare, pe care, din pură întâmplare, fiecare din miile de cititori şi-a croit-o pentru sine însuşi. Sub cerul plin de spărturi al unei atari memorii vaporoase şi iluzorii, suntem cu toţii la cheremul listelor negre, al verdictelor lor arbitrare şi neverificabile, mereu gata să maimuţărim stupida lor eleganţă.

16

Găsesc o veche scrisoare, datată 20 august 1971 şi semnată: Louis. Destul de lunga epistolă este răspunsul lui Aragon la ceva ce-i scrisesem eu însumi (ceva despre care nu-mi aduc deloc aminte). Îmi spune ce-a făcut în ultima lună, ce cărţi urmează să-i apară *(„Matisse* care apare în jur de 10 septembrie…”) şi în acest context citesc „Dar pamfletul despre France nu prezintă nici un interes, cred că nici nu mai am fiţuica aia în care există un articol insolent de-al meu, asta-i tot.”

Mi-au plăcut foarte mult romanele scrise de Aragon după război, *Săptămâna patimilor, La mise à mort*... Când mai târziu a scris o prefaţă pentru Glum*a, înc*ântat să-l pot cunoaşte personal, am încercat să prelungesc relaţiile cu el. M-am purtat la fel cum m-am purtat cu doamna din taxi pe care am întrebat-o, ca să întreţin conversaţia, care era compozitorul ei francez preferat. Ca să mă laud că sunt la curent cu pamfletul suprarealiştilor împotriva lui Anatole France, i-am pus cu siguranţă o întrebare lui Aragon în scrisoarea mea. Astăzi, pot să-mi închipui uşoara lui decepţie: „Articolul ăla nefericit şi insolent e singurul lucru care-l interesează pe Kundera ăsta, din tot ce-am scris?” Şi mai departe (mult mai melancolic): „Nu va rămâne oare din noi decât ceea ce-i lipsit de orice interes?”

17

Mă apropii de final şi, în chip de rămas-bun, aş mai evoca o dată capitolul 10, acea luminiţă, aprinsă în prima treime a romanului, ce nu va înceta să-l lumineze cu blânda sa lucire până la ultima pagină: un mic grup de prieteni, boemi, evadează pentru două zile din Paris şi se instalează într-un han de ţară; toţi sunt în căutare de aventuri, dar una singură se va realiza: se lasă noaptea şi Desmahis, glumeţ şi fustangiu simpatic, orbecăie prin pod după o tânără din grup; tânăra nu-i acolo, dar Desmahis găseşte altă fată, o slujnică de la han, tânără monstruoasă care, din cauza scheletului ei cu oase în dublu exemplar, e mai mult lată decât lungă; doarme acolo, cu cămaşa de noapte ridicată şi picioarele desfăcute; Desmahis nu stă pe gânduri şi face dragoste cu ea. Această scurtă împreunare, acest viol blând, e descrisă cu sobrietate, într-un scurt paragraf. Şi pentru ca nimic greoi, nimic urât, nimic naturalist să nu rămână din acest episod, a doua zi, în timp ce grupul se pregăteşte de plecare, aceeaşi fată cu oasele duble, suită pe o scară, în culmea bucuriei, fericită, îşi ia adio de la toţi aruncând flori către ei. Iar după circa două sute de pagini, la sfârşitul romanului, Desmahis, simpaticul violator al fetei cu oase duble, se va afla în patul lui Élodie, logodnica prietenului său Gamelin, ghilotinat deja. Şi toate astea fără nici un patos, fără nici o acuzaţie, fără niciun râs mânzesc, doar cu un uşor, uşor, uşor văl de tristeţe...

IV
Visul moştenirii integrale

DIALOG DESPRE RABELAIS ŞI MISOMUZIE

GUY SCARPETTA: Îmi amintesc de vorbele tale: „Mă surprinde în continuare influenţa neînsemnată pe care a avut-o Rabelais asupra literaturii franceze. Diderot, sigur. Céline. Dar în afara lor?" Şi aminteai că, în 1913, răspunzând unei anchete, Gide îl excludea pe Rabelais din panteonul său romanesc, în vreme ce-l includea pe Fromentin. Dar tu? Ce reprezintă Rabelais pentru tine?

MILAN KUNDERA: *Gargantua-Pantagruel* reprezintă un roman *avant la lettre.* Un moment miraculos, care are loc doar o dată, momentul în care o artă n-a luat încă fiinţă ca atare şi deci nu e încă normativ delimitată. Îndată ce romanul începe să se afirme ca un gen aparte sau (mai curând) ca o artă autonomă, libertatea sa originară se restrânge; îşi fac apariţia cenzori estetici care cred că pot stabili prin decret ce anume răspunde şi ce nu caracterului acestei arte (ce anume este şi ce nu este un roman) şi se constituie un public care-şi face cunoscute rapid deprinderile şi exigenţele. Graţie acestei *libertăţi* dintâi a romanului, opera lui Rabelais ascunde imense posibilităţi estetice, dintre care unele s-au realizat în evoluţia ulterioară a romanului, iar altele nu s-au realizat niciodată. Or, romancierul moşteneşte nu doar tot ce s-a realizat, ci şi tot ce a fost posibil. Rabelais i le reaminteşte.

G.S.: Céline este, aşadar, unul dintre puţinii scriitori francezi, poate chiar singurul, care s-au revendicat explicit de la Rabelais. Ce crezi despre textul lui?

M.K.: „Rabelais a dat greş, spune Céline. Ceea ce voia el să creeze era un limbaj pentru toată lumea, unul adevărat. Voia să democratizeze limba [...], să introducă limba vorbită în limba scrisă..." Potrivit lui Céline, a câştigat stilul academic: „... Nu, Franţa nu-l mai poate înţelege pe Rabelais: a devenit preţioasă..." O anumită preţiozitate, da, ea reprezintă un blestem pentru literatura franceză, pentru spiritul francez, sunt de acord. În schimb, devin reticent când citesc în acelaşi text al lui Céline: „Iată ce voiam să spun în esenţă. Restul (imaginaţia, puterea de creaţie, comicul etc.) nu mă interesează. Limba, limba şi nimic altceva." Când scria asta, în 1957, Céline n-avea cum să ştie că această reducere a estet*icii la lingvistică avea să devină* una dintre axiomele prostiei universitare ulterioare (pe

care ar fi detestat-o, fără nici o îndoială). Într-adevăr, romanul înseamnă şi: personajele; povestirea („story”); compoziţia; stilul (registrul stilurilor); spiritul; caracterul imaginaţiei. Gândeşte-te, de pildă, la focul de artificii al stilurilor la Rabelais: proză, versuri, enumerări hazlii, parodii de discursuri ştiinţifice, meditaţii, alegorii, scrisori, descrieri realiste, dialoguri, monologuri, pantomime... A vorbi despre o democratizare a limbii nu explică nimic din toată această bogăţie de forme, plină de virtuozitate, de exuberanţă, ludică, euforică şi foarte *artificială* (artificială nu înseamnă preţioasă). Bogăţia de forme a romanului lui Rabelais este fără egal. Iată una din acele posibilităţi uitate în evoluţia ulterioară a romanului. Pe care n-o vom regăsi decât trei secole şi jumătate mai târziu, la James Joyce.

G.S.: Spre deosebire de această „uitare” a lui Rabelais de către romancierii francezi, Rabelais este o referinţă esenţială pentru un mare număr de romancieri străini: l-ai menţionat pe Joyce, desigur, ne-am putea gândi la Gadda, dar şi la scriitori contemporani: în ce mă priveşte, i-am auzit întotdeauna vorbind despre Rabelais cu cel mai mare entuziasm pe Danilo Kiš, pe Carlos Fuentes, pe Goytisolo şi pe tine însuţi... Totul se petrece, aşadar, ca şi cum acest „izvor” al genului romanesc ar fi necunoscut în propria sa ţară, fiind însă revendicat ca atare în străinătate. Cum explici acest paradox?

M.K.: Nu îndrăznesc să vorbesc decât despre aspectul cel mai superficial al acestui paradox. Rabelais, cel care m-a vrăjit când aveam aproape optsprezece ani, e un Rabelais scris într-o admirabilă limbă cehă modernă. Dată fiind franceza lui veche, greu de înţeles astăzi, Rabelais va fi întotdeauna pentru un francez ceva mai prăfuit, mai arhaic, mai autor de şcoală, decât pentru cineva care-l cunoaşte prin intermediul unei traduceri (bune).

G.S.: Când a fost tradus Rabelais în Cehoslovacia? Cine l-a tradus? Cum l-a tradus? Şi care a fost soarta acestei traduceri?

M.K.: A fost tradus de un mic colectiv de excelenţi romanişti care s-au numit „Thelema din Boemia”[4]. Traducerea lui

4 *Thelema* – în greaca neotestamentară, voinţă apetitivă, dorinţă – denumeşte un curent filosofic, cu reprezentanţi în mai multe culturi contemporane, bazat pe scrierile scriitorului şi ocultistului britanic Aleister Crowley (1875–1947) şi întemeiat pe deviza augustiniană „Fă ce vrei”. (*N.t.*)

Gargantua a apărut în 1911. Ansamblul celor cinci cărţi a fost editat în 1931. În legătură cu asta, o remarcă: după Războiul de Treizeci de Ani, ceha a dispărut aproape ca limbă literară. În secolul XIX, când naţiunea a început să renască (aidoma altor naţiuni central-europene), pariul ei era: să facă din cehă o limbă europeană egală cu celelalte. O traducere reuşită a lui Rabelais, ce strălucitoare dovadă a maturităţii unei limbi! Şi, într-adevăr, *Gargantua-Pantagruel* este una dintre cele mai frumoase cărţi scrise vreodată în cehă. Pentru literatura cehă modernă, inspiraţia rabelaisiană a fost considerabilă. Cel mai mare modernist al romanului ceh, Vladislav Vancura (mort în 1942, împuşcat de nemţi), era un împătimit al lui Rabelais.

G.S.: Şi în alte locuri din Europa centrală?

M.K.: Destinul său în Polonia a fost aproape acelaşi cu cel din Cehoslovacia; traducerea lui Tadeusz Boy-Zelenski (împuşcat şi el de nemţi, în 1941) era magnifică, unul dintre cele mai mari texte scrise în poloneză. Acest Rabelais polonizat l-a fermecat pe Gombrowicz. Când Gombrowicz vorbeşte despre „maeştrii" lui, citează dintr-o răsuflare trei: Baudelaire, Rimbaud şi Rabelais. Baudelaire şi Rimbaud reprezintă o referinţă obişnuită pentru toţi artiştii moderni. Dar a te revendica de la Rabelais era un lucru mai rar. Suprarealiştii francezi nu-l prea iubeau. În vestul Europei centrale, modernismul avangardist se opunea în chip pueril tradiţiei şi se manifesta aproape exclusiv în poezia lirică. Modernismul lui Gombrowicz e diferit. Este înainte de toate un modernism al romanului. Şi pe urmă, Gombrowicz nu voia să conteste în chip naiv valorile tradiţionale, ci mai degrabă să le „reevalueze", să le „transvalueze" (în sensul nietzschean: *Umwertung aller Werte).* Rabelais-Rimbaud privit ca un cuplu, ca un program: iată o asemenea *Umwertung* a valorilor, perspectivă nouă, semnificativă pentru cele mai mari personalităţi ale modernismului aşa cum îl înţeleg eu.

G.S.*:* în tradiţia şcolii franceze (aşa cum apare ea, de pildă, în manualele de literatură), există o tendinţă de a-l reduce pe Rabelais la un „spirit aşezat, al lucrurilor serioase", de a face din el doar un gânditor umanist – în detrimentul componentei ludice, de exuberanţă, de fantezie, de obscenitate, de râs care-i irigă opera: al acelui aspect „carnavalesc" scos în evidenţă de Bahtin. Cum priveşti tu această reducţie sau această mutilare? Trebuie să vedem în ea un refuz al acelei ironii faţă de orice

conformism, faţă de orice gândire pozitivă, ce caracterizează, după tine, esenţa însăşi a genului romanesc?

M.K.: E chiar mai rău decât un refuz al ironiei, al fanteziei etc. Este o indiferenţă faţă de artă, un refuz al artei, o alergie faţă de artă, o „misomuzie”; opera lui Rabelais e ruptă astfel de orice reflecţie estetică. Având în vedere că istoriografia literară şi teoria literară devin tot mai misomuzice, doar scriitorii mai pot spune ceva interesant despre Rabelais. Aici o mică amintire: Salman Rushdie a fost întrebat într-un interviu ce-i place mai mult din literatura franceză; a răspuns: „Rabelais şi *Bouvard şi Pécuchet*.” Răspunsul ăsta e mai grăitor decât multe capitole de manual interminabile. De ce *Bouvard şi Pécuchet*? Pentru că aici avem un alt Flaubert decât în *Educaţia sentimentală* sau în *Doamna Bovary.* Pentru că avem un Flaubert al neseriozităţii. Şi de ce Rabelais? Pentru că el este pionierul, întemeietorul, geniul neseriozităţii în arta romanului. Cu aceste două referiri, Rushdie pune în valoare principiul însuşi al *neseriozităţii* care reprezintă tocmai una dintre acele posibilităţi ale artei romanului neglijată de-a lungul întregii sale istorii.

(1994)

VISUL MOŞTENIRII INTEGRALE
LA BEETHOVEN

Ştiu că Haydn şi Mozart reînviau deja din când în când polifonia în compoziţiile lor clasice. Cu toate astea, la Beethoven, aceeaşi reînviere mi se pare mult mai perseverentă şi mai deliberată: mă gândesc la ultimele lui sonate pentru pian; *Sonata opus 106, für Hammerklavier,* a cărei ultimă parte este o fugă înzestrată cu întreaga veche bogăţie polifonică, dar animată de spiritul noii epoci: mai lungă, mai complexă, mai sonoră, mai dramatică, mai expresivă.

Sonata opus 110 mă uimeşte şi mai tare: fuga face parte din mişcarea a treia (ultima), care începe printr-un scurt pasaj de câteva măsuri cu indicativul *recitativo* (melodia îşi pierde aici caracterul de cântec şi devine cuvânt; exacerbată, cu un ritm neregulat, constând mai cu seamă din repetarea aceloraşi note în şaisprezecimi, în treizecidoimi); urmează o compoziţie în patru părţi. Prima: un *arioso* (în întregime omofonică: o melodie *una corda,* acompaniată de acorduri la mâna stângă; seninătate clasică); a doua: fuga; a treia: variaţiune a aceluiaşi *arioso* (aceeaşi melodie devine expresivă, tânguitoare; sfâşiere *romantică*); a patra: continuarea aceleiaşi fugi, cu tema răsturnată (merge de la *piano* la *forte* şi se transformă în ultimele patru măsuri în omofonie lipsită de orice urmă polifonică).

Aşadar, în spaţiul său restrâns de zece minute, această a treia mişcare (inclusiv scurtul său prolog *recitativo)* se distinge printr-o extraordinară eterogenitate a sentimentelor şi formelor; totuşi, ascultătorul nu-şi dă seama de asta, într-atât de firească şi de simplă este complexitatea în cauză. (Lucru ce poate sluji drept exemplu: inovaţiile formale ale marilor maeştri au întotdeauna ceva discret; asta-i adevărata perfecţiune; numai la maeştrii mărunţi noutatea vrea cu tot dinadinsul să se facă remarcată.)

Introducând fuga (formă-model a polifoniei) în sonată (formă-model a muzicii clasicismului), Beethoven pare să fi atins cicatricea lăsată de trecerea între două mari epoci: cea care merge de la prima polifonie, din secolul XII, până la Bach, şi următoarea, întemeiată pe ceea ce obişnuim să numim omofonie. E ca şi cum s-ar întreba: Oare moştenirea polifoniei

îmi mai aparţine încă? Şi dacă da, cum ar putea polifonia – care pretinde ca fiecare voce să fie perfect audibilă – să se împace cu descoperirea recentă a orchestrei (ca şi cu transformarea vechiului şi modestului pian în *Hammerklavier*), a cărei bogată sonoritate nu mai permite distingerea vocilor individuale? Şi cum ar putea spiritul senin al polifoniei să reziste în faţa subiectivităţii sentimentale a muzicii născute odată cu clasicismul? Pot oare să coexiste aceste două concepţii despre muzică, atât de opuse; ba chiar să coexiste în aceeaşi operă (*Sonata opus 106*); şi mai strâns încă, în aceeaşi mişcare (ultima mişcare din *Sonata opus 110*)?

Îmi închipui că Beethoven îşi scria sonatele visând să fie moştenitorul întregii muzici europene, de la începuturile sale. Visul acesta pe care i-l atribui, visul marii sinteze (sinteză a două epoci aparent ireconciliabile), nu şi-a aflat împlinirea decât o sută de ani mai târziu, la cei mai mari compozitori ai modernismului, în special la Schönberg şi Stravinski, care erau şi ei, în ciuda căilor diametral opuse pe care au apucat-o (sau pe care Adorno a vrut să le privească drept diametral opuse[5]), nu (doar) continuatorii precursorilor lor nemijlociţi, ci, pe deplin conştienţi, *moştenitorii integrali* (şi probabil ultimii) *ai întregii istorii a muzicii.*

5 Vorbesc pe larg despre relaţia dintre Stravinski şi Schönberg în „Improvizaţie în chip de omagiu lui Stravinski” (partea a treia a cărţii mele *Testamente trădate):* întreaga operă a lui Stravinski este un rezumat al istoriei muzicii europene sub forma unei lungi călătorii mergând din secolul XII până în secolul XX. Schönberg îmbrăţişează şi el, în muzica sa, experienţa întregii istorii a muzicii, dar nu în felul lui Stravinski – „orizontal” „epic”, ca o plimbare –, ci doar sub forma „sintezei sale de douăsprezece tonuri”. Adorno opune cele două estetici ca şi cum ar fi total contradictorii. El nu vede ceea ce, de departe, le apropie. (*N.a.*)

ARHI-ROMANUL, SCRISOARE DESCHISĂ CU OCAZIA ANIVERSĂRII LUI CARLOS FUENTES

Dragul meu Carlos,

E ziua ta de naştere, şi ziua asta e o aniversare şi pentru mine: şaptezeci de ani de la naşterea ta şi exact treizeci de ani de când te-am întâlnit prima oară, la Fraga. Veniseşi, la câteva luni de la invazia trupelor ruseşti, împreună cu Julio Cortázar şi Gabriel García Márquez, ca să-ţi exprimi îngrijorarea pentru noi, scriitorii cehi. Câţiva ani mai târziu, m-am instalat în Franţa, unde tu erai pe atunci ambasador al Mexicului. Ne întâlneam adesea şi stăteam la taclale. Un pic despre politică şi mult despre roman. În special asupra acestui al doilea subiect, eram foarte apropiaţi unul de celălalt.

Am vorbit atunci despre surprinzătoarea apropiere dintre marea ta Americă Latină şi mica mea Europă centrală, cele două regiuni ale lumii marcate în egală măsură de memoria istorică a barocului, care face ca un scriitor să fie hipersensibil la seducţia imaginaţiei fantastice, feerice, onirice. Şi încă un punct comun: părţile noastre de lume au jucat un rol hotărâtor în evoluţia romanului secolului XX, a romanului modern, să zicem, post-proustian: mai întâi, în deceniile doi, trei, patru, prin pleiada de mari romancieri din partea mea de Europă: Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... (eram uimiţi de faptul că aveam pentru Broch aceeaşi admiraţie, mai mare, mi se pare mie, decât aceea pe care o au pentru el compatrioţii săi; mai mare şi diferită: pentru noi, el a deschis noi posibilităţi estetice pentru roman; era, aşadar, în primul rând, autorul Somn*ambulilor); p*e urmă, prin deceniile şase, şapte, opt, printr-o altă mare pleiadă care, în partea ta de lume, continua să transforme estetica romanului: Juan Rulfo, Carpentier, Sábato, apoi tu şi prietenii tăi...

Două fidelităţi ne călăuzeau pe amândoi: fidelitatea faţă de revoluţionarea artei moderne în secolul XX; şi fidelitatea faţă de roman. Două fidelităţi deloc convergente. Fiindcă avangarda (arta modernă în versiunea ei ideologizată) a izgonit întotdeauna romanul din sfera modernismului, socotindu-l depăşit, fatalmente convenţional. Iar mai târziu, în deceniile şase şi şapte, când avangardele întârziate au vrut să creeze şi să proclame propriul lor modernism romanesc, n-au reuşit s-o

facă decât pe calea unei pure negativităţi: un roman *fără* personaje, *fără* intrigă, *fără* povestire, dacă se poate *fără* punctuaţie, roman care s-a lăsat numit atunci *anti-roman.*

Curios lucru: cei care au creat poezia modernă nu pretindeau că fac *anti-poezie.* Dimpotrivă, de la Baudelaire încoace, modernismul poetic a aspirat să se apropie în chip radical de esenţa poeziei, de specificitatea ei cea mai profundă. În acest sens, mi-am imaginat romanul modern nu ca *anti*-roman, ci ca *arhi*-roman. Arhi-romanul: primo, se concentrează pe ceea ce doar romanul poate spune; secundo, reînvie toate posibilităţile uitate şi neglijate pe care arta romanului le-a acumulat de-a lungul celor patru secole ale istoriei sale. Se împlinesc douăzeci şi cinci de ani de când am citit romanul tău *Terra nostra.* Am citit un arhi-roman. Dovadă că aşa ceva exista, că putea exista. Marea modernitate a romanului. Fascinanta şi dificila sa noutate.

Te îmbrăţişez, Carlos!

Milan

*

Am scris această scrisoare, pentru *Los Angeles Times,* în 1998. Ce-aş mai putea adăuga astăzi? Câteva cuvinte despre Broch: în destinul său, s-a întipărit întreaga tragedie a Europei din vremea lui: în 1929, când împlinea patruzeci şi trei de ani, se apucă să scrie *Somnambulii,* trilogie romanescă pe care o încheie în 1932. Patru ani luminoşi în amiaza vieţii sale! Plin de mândrie, sigur de sine, el socoteşte că poetica *Somnambulilor* este „un fenomen absolut original” (scrisoare din 1931) care inaugurează „o nouă etapă în evoluţia literaturii” (scrisoare din 1930). Nu se înşela. Eter imediat ce încheie *Somnambulii*, vede că în Europa „începe traversarea neantului” (scrisoare din 1934) şi sentimentul „inutilităţii oricărei literaturi în aceste cumplite vremi” (scrisoare din 1936) pune stăpânire pe el; este întemniţat, apoi silit să emigreze în America (nu va mai vedea niciodată Europa), iar în aceşti ani negri scrie *Moartea lui Vergiliu,* inspirat de legenda potrivit căreia Vergiliu s-a hotărât să-şi distrugă *Eneida:* e un sublim rămas-bun adresat artei romanului sub formă de roman şi, în acelaşi timp, pentru el, o

„pregătire intimă pentru moarte” (scrisoare din 1946). Într-adevăr, în afară de câteva modificări (întotdeauna excelente) ale unor texte vechi, abandonează literatura, această „treabă legată de succes şi vanitate...” (scrisoare din 1950) şi se retrage până la moartea sa (în 1951) într-un cabinet de savant. Universitarii şi filosofii (inclusiv Hannah Arendt), obnubilaţi de patosul moral al abnegaţiei sale estetice, sunt mult mai interesaţi de atitudinile şi de ideile sale decât de arta sa. Mare păcat, fiindcă nu lucrările sale de savant îi vor supravieţui, ci romanele sale, şi mai cu seamă Somn*ambulii, cu* poetica lor „absolut originală”, în care Broch a privit modernitatea romanescă drept experimentare a marilor sinteze ale posibilităţilor formale, sinteze pe care nimeni n-a cutezat să le încerce până la el. De-a lungul întregului an 1999, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a făcut o anchetă în rândul scriitorilor din lumea întreagă; în fiecare săptămână, un scriitor trebuia să indice opera literară pe care o socotea cea mai importantă pentru secolul ce se încheia (şi să-şi justifice alegerea). Fuentes a ales *Somnambulii.*

REFUZUL TOTAL AL MOŞTENIRII
SAU IANNIS XENAKIS
(text publicat în 1980,
cu două interludii din 2008)

1

Era la doi sau trei ard după invazia trupelor ruseşti în Cehoslovacia. M-am îndrăgostit de muzica lui Varèse şi Xenakis.

Mă întreb de ce. Dintr-un snobism de avangardă? În singurătatea vieţii mele din acea perioadă, snobismul ar E fost lipsit de sens. Dintr-un interes de expert? Dacă eram în stare să pricep, la rigoare, structura unei compoziţii a lui Bach, faţă de muzica lui Xenakis eram total dezarmat, neinstruit, neiniţiat, deci un ascultător absolut naiv. Şi totuşi, audiţia operelor sale, pe care le-am ascultat cu nesaţ, mi-a procurat o plăcere sinceră. Aveam nevoie de ele: îmi produceau o stranie uşurare.

Da, cuvântul a fost rostit. Am aflat în muzica lui Xenakis o uşurare. Am început să-l iubesc în perioada cea mai neagră din viaţa mea şi a ţării în care m-am născut.

Dar de ce îmi căutam uşurarea la Xenakis şi nu în muzica patriotică a lui Smetana, în care aş fi putut găsi iluzia dăinuirii veşnice a naţiunii mele, proaspăt condamnată la moarte?

Destrămarea vrăjii în urma catastrofei ce se abătuse peste ţara mea (catastrofă ale cărei consecinţe vor dura veacuri) nu se limita doar la evenimentele politice: această destrămare a vrăjii privea omul ca atare, omul cu cruzimea lui, dar şi cu alibiul abject de care se slujeşte pentru a-şi ascunde această cruzime, omul mereu gata să-şi justifice barbaria prin sentimente. Înţelegeam că gesticulaţia sentimentală (în viaţa privată ca şi în cea publică) nu e în contradicţie cu brutalitatea, ci se confundă cu ea, face parte din ea...

2

Adaos din 2008: Citind în vechiul meu text frazele despre „naţiunea mea proaspăt condamnată la moarte” şi despre „catastrofa ce se abătuse peste ţara mea... ale cărei consecinţe vor dura veacuri”, am avut impulsul spontan de a le suprima, fiindcă astăzi ele nu puteau părea decât absurde. Apoi, m-am

abţinut. Ba chiar faptul că memoria mea a vrut să se cenzureze mi-a dat un sentiment uşor neplăcut. Iată care sunt Splendorile şi Mizeriile memoriei: e mândră că poate păstra cu fidelitate înlănţuirea logică a evenimentelor trecute; dar, cât priveşte felul în care le-am trăit, nu se simte legată prin nicio datorie de a spune adevărul. Vrând să suprime micile pasaje, nu simţea povara nici unei minciuni. Iar dacă a vrut să mintă, nu în numele adevărului a vrut s-o facă? Nu-i oare evident, astăzi, că între timp Istoria a făcut din ocuparea Cehoslovaciei un simplu episod pe care lumea l-a uitat deja?

Bineînţeles. Şi totuşi, eu şi prietenii mei am trăit acel episod ca pe o catastrofă care nu mai lăsa nici o speranţă. Iar dacă uităm starea noastră sufletească de atunci, nu putem înţelege nimic, nici despre acea perioadă, nici despre consecinţele ei. Pricina deznădejdii noastre nu era regimul comunist. Regimurile vin şi se duc. Frontierele civilizaţiei însă rămân. Iar noi ne-am pomenit înghiţiţi de o altă civilizaţie. În imperiul rusesc, nenumărate alte naţiuni erau pe cale să-şi piardă până şi limba şi identitatea. Aşa se face că am avut dintr-odată o certitudine (o *uimitoare certitudine*): naţiunea cehă nu e nemuritoare; ea poate foarte bine nici să nu existe. Fără această idee obsedantă, strania mea dragoste pentru Xenakis ar rămâne de neînţeles. Muzica lui m-a împăcat cu caracterul fatal al finitudinii.

3

Reluarea textului din 1980: în legătură cu sentimentele ce justifică cruzimea omenească, îmi aduc aminte de o reflecţie a lui Carl Gustav Jung.

În analiza pe care o face romanului *Ulysses*, Jung îl numeşte pe Joyce „profetul insensibilităţii”: „Avem, scrie el, câteva puncte de sprijin pentru a pricepe că înşelătoria noastră sentimentală a căpătat proporţii de-a dreptul necuviincioase. Să ne gândim la rolul cu adevărat catastrofal al sentimentelor populare în timp de război. […] Sentimentalismul este o suprastructură a brutalităţii. Sunt încredinţat că suntem prizonieri […] ai sentimentalismului şi că, prin urmare, găsim pesemne absolut acceptabilă apariţia în civilizaţia noastră a unui profet al insensibilităţii compensatoare.”

Deşi „profet al insensibilităţii”, James Joyce putea rămâne un

romancier. Mă gândesc chiar că ar fi putut găsi în istoria romanului predecesori ai „profeţiei” sale. Înţeles ca o categorie estetică, romanul nu e neapărat legat de concepţia sentimentală despre om. Muzica, în schimb, nu poate scăpa de această concepţie.

Degeaba respinge un Stravinski muzica înţeleasă ca expresie a sentimentelor, auditorul naiv nu ştie s-o înţeleagă altfel. Ăsta-i blestemul muzicii, latura ei prostească. E de-ajuns ca un violonist să cânte primele trei note lungi ale unui *largo,* pentru ca un ascultător sensibil să suspine: „Ah, ce minunat e!” în aceste prime trei note care au stârnit emoţia, nu există nimic, nicio invenţie, nicio creaţie, absolut nimic: cea mai ridicolă „înşelătorie sentimentală”. Doar că nimeni nu e la adăpost de această percepţie a muzicii, de acest suspin nătâng pe care-l stârneşte.

Muzica europeană se bazează pe sunetul artificial al unei note şi al unei game; astfel, ea se află la antipodul sonorităţii *obiective* a lumii. De când s-a născut, e legată, printr-o convenţie imbatabilă, de nevoia de a exprima o subiectivitate. Ea se opune sonorităţii brute a lumii exterioare, aşa cum sufletul sensibil se opune insensibilităţii universului.

Poate veni însă clipa (în viaţa unui om sau a unei civilizaţii) când sentimentalismul (socotit până atunci o forţă care-l face pe om mai uman şi-i atenuează răceala raţiunii) e arătat dintr-odată ca „suprastructură a brutalităţii”, veşnic prezentă în ură, în răzbunare, în entuziasmul stârnit de victoriile sângeroase. Într-un asemenea moment, muzica mi-a apărut şi mie ca zgomot asurzitor al emoţiilor, în timp ce universul de zgomote din compoziţiile lui Xenakis a devenit frumuseţe; frumuseţe spălată de murdăria afectivă, lipsită de barbaria sentimentală.

4

Adaos din 2008: Printr-o pură coincidenţă, în aceste zile când mă gândesc la Xenakis, citesc cartea unui tânăr scriitor austriac, Thomas Glavinic: *Lucrarea nopţii.* Jonas, un bărbat de treizeci de ani, se trezeşte într-o dimineaţă şi găseşte lumea pustie, fără fiinţe umane; apartamentul lui, străzile, magazinele, cafenelele, totul e la locul lui, neschimbat, la fel ca înainte, purtând urmele celor care, nu mai departe decât ieri, trăiau aici, dar care astăzi

nu mai sunt. Romanul povesteşte rătăcirile lui Jonas de-a lungul şi de-a latul acestei lumi părăsite, mai întâi cu piciorul, apoi cu maşini pe care le schimbă mereu, de vreme ce toate îi stau, fără şofer, la dispoziţie. Vreme de câteva luni, înainte să se sinucidă, parcurge astfel lumea căutând cu disperare urmele propriei sale vieţi, propriile sale amintiri, ba chiar şi amintirile altora. Priveşte casele, castelele, pădurile şi se gândeşte la nenumăratele generaţii care le-au văzut şi nu mai sunt; şi înţelege că tot ce vede este uitare, nimic altceva decât uitare, uitare ce va deveni în curând absolută, atunci când nici el nu va mai exista. Şi mă gândesc din nou la acea certitudine (acea uimitoare certitudine) că tot ce este (naţiunea, gândirea, muzica) poate foarte bine nici să nu existe.

5

Reluarea textului din 1980: Deşi „profet al insensibilităţii", Joyce putea rămâne romancier; Xenakis însă a trebuit *să iasă din muzică.* Inovaţia lui are alt caracter decât cea a lui Debussy sau Schönberg. Ei n-au pierdut niciodată legătura cu istoria muzicii, puteau oricând „să se întoarcă înapoi" (şi chiar se întorceau adesea). Pentru Xenakis, punţile sunt rupte. A spus-o Olivier Messiaen: muzica lui Xenakis e „nu doar radical nouă, ci radical alta". Xenakis nu se opune unei *faze precedente* a muzicii. El întoarce spatele întregii muzici europene, *ansamblului moştenirii sale.* Îşi stabileşte punctul de plecare altundeva: nu în sunetul artificial al unei note rupte de natură pentru a exprima subiectivitatea umană, ci în zgomotul lumii, într-o „massă sonoră" care nu ţâşneşte din inimă, ci ne vine din exterior, la fel ca răpăitul ploii, ca vacarmul unei uzine sau ţipătul unei mulţimi.

Vor putea oare experimentele sale asupra sunetelor şi zgomotelor care se află dincolo de note şi de game să pună bazele unei noi perioade în istoria muzicii? Vor dăinui ele mult timp în memoria melomanilor? Nu e deloc sigur. Ceea ce va rămâne este gestul unui imens refuz: pentru prima oară, cineva a îndrăznit să spună muzicii europene că poate fi abandonată. Uitată. (Să fie oare o întâmplare faptul că, în tinereţe, Xenakis a cunoscut natura umană aşa cum nici un alt compozitor n-a cunoscut-o? Să treci prin masacrele unui război civil, să fii

condamnat la moarte, frumosul chip să-ţi fie veşnic însemnat cu o rană...) Şi mă gândesc la necesitatea, la sensul adânc al acestei necesităţi, care l-a îndemnat pe Xenakis să ia partea sonorităţii obiective a lumii împotriva celei a subiectivităţii unui suflet.

V
Minunat ca o întâlnire multiplă

ÎNTÂLNIRE LEGENDARĂ

În 1941, pornit să emigreze în Statele Unite, André Breton se opreşte în Martinica; este închis pentru câteva zile de administraţia de la Vichy; apoi, eliberat, plimbându-se în Fort-de-France, descoperă într-o mercerie o mică revistă locală, *Tropiques;* rămâne uluit în acel moment funest al vieţii sale, revista îi apare ca o licărire de poezie şi curaj. Face cunoştinţă rapid cu echipa redacţională, câţiva tineri între douăzeci şi treizeci de ani, grupaţi în jurul lui Aimé Césaire, şi îşi petrece timpul cu ei. Moment de bucurie şi de încurajare pentru Breton. Moment de inspiraţie estetică şi fascinaţie de neuitat pentru martinichezi.

Câţiva ani mai târziu, în 1945, pe drumul de întoarcere în Franţa, Breton se opreşte pentru scurt timp la Port-au-Prince, în Haiti, unde ţine o conferinţă. Sunt de faţă toţi intelectualii din insulă, printre ei foarte tinerii scriitori Jacques Stephen Alexis şi René Depestre, care-l ascultă la fel de fascinaţi ca şi martinichezii cu câţiva ani mai devreme. Revista lor, *La Ruche* (încă o revistă! da, era marea epocă a revistelor, apusă astăzi), îi consacră un număr special lui Breton; numărul este confiscat, iar revista interzisă.

Pentru haitieni, întâlnirea a fost pe cât de fugitivă, pe atât de greu de uitat: am spus întâlnire; nu frecventare; nu prietenie; nici măcar alianţă; întâlnire, adică: scânteie; fulger, hazard. Alexis are douăzeci şi trei de ani, Depestre, nouăsprezece; au doar informaţii superficiale despre suprarealism, neştiind nimic, de pildă, despre situaţia sa politică (ruptura din interiorul mişcării); avizi şi deopotrivă puri din punct de vedere intelectual, sunt fascinaţi de Breton, de atitudinea sa de revoltă, de libertatea imaginaţiei pe care o propovăduieşte estetica sa.

Alexis şi Depestre întemeiază în 1946 partidul comunist haitian, iar scrierile lor sunt de inspiraţie revoluţionară; literatura de acest tip era practicată atunci în lumea întreagă, fiind, pretutindeni, sub influenţa obligatorie a Rusiei şi a „realismului socialist". Dar, pentru haitieni, maestrul nu e Gorki, ci Breton. Ei nu vorbesc de realismul socialist; deviza lor este literatura „miraculosului" – sau a „realului miraculos", în scurtă vreme, Alexis şi Depestre vor fi siliţi să emigreze. Apoi, în 1961, Alexis se întoarce în Haiti cu intenţia de a continua lupta. E

arestat, torturat, ucis. Are treizeci şi nouă de ani.

MINUNAT CA O ÎNTÂLNIRE MULTIPLĂ

Césaire. El este marele întemeietor: întemeietorul politicii martinicheze care, înaintea lui, nu exista. Dar este în acelaşi timp întemeietorul literaturii martinicheze; *Caietul unei reveniri în ţara natală* (poem în întregime original, pe care nu l-aş putea compara cu nimic, „cel mai mare monument liric al acestor vremi", potrivit lui Breton) este tot atât de esenţial pentru Martinica (cu siguranţă, pentru întregul arhipelag al Antilelor) ca şi *Pan Tadeusz* al lui Mickiewicz (1798–1855) pentru Polonia sau poezia lui Petöfi (1823–1849) pentru Ungaria. Altfel spus, Césaire este de două ori întemeietor; în el se întâlnesc două întemeieri, una politică, cealaltă literară. Dar, spre deosebire de Mickiewicz sau de Petöfi, el nu este numai poet-fondator, e în acelaşi timp poet modern, moştenitor al lui Rimbaud şi Breton. Două epoci diferite (cea a începutului şi cea a apogeului) se întrepătrund miraculos în opera sa de poet.

Revista *Tropiques,* ale cărei nouă numere au fost editate între 1941 şi 1945, tratează sistematic trei subiecte principale care, laolaltă, apar şi ele ca o întâlnire singulară ce nu-şi găseşte loc în nicio altă revistă de avangardă:

1) *emanciparea Martinicăi, culturală şi politică:* atenţia acordată culturii africane, mai cu seamă culturii Africii negre; incursiunea în trecutul de sclavie; primii paşi în gândirea „negritudinii" (termenul a fost lansat de Césaire, ca o provocare, inspirat de conotaţia dispreţuitoare a cuvântului „negru"); panorama situaţiei culturale şi politice din Martinica; polemicile împotriva clericalismului şi a regimului de la Vichy;

2) *pedagogia poeziei şi a artei moderne:* admiraţia fără margini pentru eroii poeziei moderne: Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Breton; începând cu numărul trei, orientarea deschis suprarealistă (să subliniem că, deşi sunt puternic angajaţi politic, aceşti tineri nu sacrifică poezia politicii: suprarealismul este pentru ei, înainte de toate, o mişcare artistică); identificarea cu suprarealismul poartă semnele unei pasiuni juvenile: „miraculosul este întotdeauna frumos, orice miraculos e frumos, ba chiar numai miraculosul e frumos", spune Breton, iar cuvântul „miraculos" devine pentru ei o parolă; modelul

sintactic al frazelor lui Breton („frumuseţea va fi convulsivă sau nu va fi deloc”) este adesea imitat, ca şi cel al formulei lui Lautréamont („frumos ca întâlnirea întâmplătoare pe o masă de disecţie a unei maşini de cusut şi a unei umbrele…”); Césaire: „Poezia lui Lautréamont, frumoasă ca un decret de expropriere” (şi chiar Breton: „Cuvântul lui Aimé Césaire este frumos ca oxigenul pe cale de-a se naşte”) etc.;

3) *întemeierea patriotismului martinichez:* dorinţa de a îmbrăţişa insula ca pe un cămin, ca pe o patrie ce trebuie cunoscută în profunzime: un lung text despre fauna insulei; un altul despre flora ei şi despre originea denumirilor sale; dar mai ales arta populară: publicarea şi comentarea basmelor creole.

O remarcă despre arta populară: în Europa, ea a fost descoperită de romantici, Brentano, Arnim, fraţii Grimm şi Liszt, Chopin, Brahms, Dvořák; se consideră că pentru modernişti ea şi-a mai pierdut din farmec; e o greşeală; nu numai Bartók şi Janáček, ci şi Ravel, Milhaud, Falia, Stravinski iubeau muzica populară, în care descopereau tonalităţi uitate, ritmuri necunoscute, un caracter brutal şi imediat pe care muzica din sălile de concert le uitase de mult; spre deosebire de romantici, arta populară i-a încurajat pe modernişti în nonconformismul lor estetic. Atitudinea artiştilor din Martinica e asemănătoare: latura fantastică a basmelor folclorice se confundă, pentru ei, cu libertatea imaginaţiei propovăduită de suprarealişti.

ÎNTÂLNIRE ÎNTRE O UMBRELĂ ÎN VEŞNICĂ ERECŢIE ŞI O MAŞINĂ DE CUSUT UNIFORME

Depestre. Citesc culegerea de nuvele, din 1981, cu titlul simptomatic *Aleluia pentru o femeie-grădină.* Erotismul lui Depestre: toate femeile emană o asemenea sexualitate, că până şi stâlpii de semnalizare se întorc după ele, puternic excitaţi. Iar bărbaţii sunt atât de lascivi, că simt gata să facă dragoste în timpul unei conferinţe ştiinţifice, al unei intervenţii chirurgicale, într-o rachetă cosmică, pe un trapez. Şi toate astea pur şi simplu din plăcere; nu există probleme psihologice, morale, existenţiale, ne aflăm într-un univers în care viciul şi inocenţa sunt unul şi acelaşi lucru. De obicei, o atare beţie lirică mă plictiseşte; dacă cineva mi-ar fi vorbit despre cărţile lui Depestre înainte să le citesc, nici nu le-aş fi deschis.

Noroc că le-am citit fără să ştiu ce urma să citesc, căci mi s-a întâmplat lucrul cel mai minunat care i se poate întâmpla unui cititor; mi-a plăcut ceea ce, potrivit convingerii (sau firii) mele, n-ar fi trebuit să-mi placă. Cineva, doar o idee mai puţin înzestrat decât el, care ar vrea să exprime acelaşi lucru n-ar obţine decât o caricatură; dar Depestre este un adevărat poet sau, ca s-o spunem în manieră antileză, im adevărat maestru al miraculosului: el a reuşit să înscrie pe harta existenţială a omului ceea ce până a tund nu era înscris, limitele ca şi inaccesibile ale erotismului fericit şi naiv, ale sexualităţii pe cât de neînfrânate, pe atât de paradiziace.

Citesc apoi alte nuvele de-ale lui, din culegerea intitulată *Eros într-un tren chinezesc,* şi mă opresc la câteva povestiri plasate în ţările comuniste care şi-au deschis braţele pentru acest comunist alungat din patria lui. Mi-l închipui astăzi, cu uimire şi tandreţe, pe acest poet haitian, cu mintea doldora de fantezii erotice nesăbuite, străbătând pustiul stalinist în anii săi cei mai negri, ani în care domnea un puritanism inimaginabil şi în care cea mai neînsemnată libertate erotică era scump plătită.

Depestre şi lumea comunistă: întâlnirea dintre o umbrelă în veşnică erecţie şi o maşină de cusut uniforme şi linţolii. Îşi povesteşte aventurile amoroase: cu o chinezoaică deportată vreme de nouă ani într-o leprozerie din Turkestan din pricina unei nopţi de dragoste; cu o iugoslavă, cât pe ce să fie tunsă, aşa cum erau în acea perioadă toate femeile iugoslave vinovate că s-au culcat cu un străin. Citesc astăzi aceste câteva nuvele şi, dintr-odată, întreg secolul nostru îmi apare ireal, improbabil, ca şi cum n-ar fi altceva decât neagra fantezie a unui poet negru.

LUMEA NOCTURNĂ

„Sclavii de pe plantaţiile din Caraibe au cunoscut două lumi diferite. Pe de o parte, lumea diurnă: lumea albilor. Pe de alta, lumea nocturnă: lumea africană, cu magia ei, cu duhurile ei, cu zeii săi adevăraţi. În aceasta din urmă, oamenii zdrenţăroşi, umiliţi în timpul zilei, se metamorfozau – în ochii lor şi ai tovarăşilor lor – în regi, în vrăjitori, în tămăduitori, fiinţe care comunicau cu adevăratele forţe ale pământului şi deţineau puterea absolută. [...] Pentru neiniţiat, pentru proprietarul de sclavi, lumea africană a nopţii putea apărea ca o lume de

simulacre, o lume puerilă, un carnaval. Pentru african însă [...] era singura lume adevărată; care-i preschimba pe oamenii albi în fantome şi făcea din viaţa pe plantaţie o simplă himeră."

Abia când am citit aceste câteva rânduri ale lui Naipaul, originar şi el din Antile, mi-am dat brusc seama că tablourile lui Ernest Breleur simt toate tablouri ale nopţii. Noaptea este unicul lor decor, singurul în măsură să arate „adevărata lume" aflată dincolo de ziua înşelătoare. Şi am înţeles că aceste tablouri nu puteau lua naştere decât aici, în Antile, unde trecutul sclaviei rămâne în continuare dureros întipărit în ceea ce se numea cândva inconştient colectiv.

Şi totuşi, deşi perioada de început a picturii sale este intenţionat ancorată în cultura Africii, deşi găsesc în ea motive preluate din arta populară africană, perioadele ulterioare simt din ce în ce mai personale, mai libere, libere de orice program. Şi acum iată paradoxul: exact în pictura asta cum nu se poate mai personală este prezentă cu izbitoare evidenţă identitatea neagră a unui martinichez: această pictură reprezintă, în primul rând, lumea în care domneşte noaptea; în al doilea rând, lumea în care totul se transformă în mit (totul, fiecare mărunt obiect familiar, inclusiv căţeluşul lui Ernest pe care-l regăsim în atâtea tablouri, preschimbat în animal mitologic); şi, în al treilea rând, lumea cruzimii: ca şi cum trecutul de neşters al sclaviei ar reveni ca o obsesie a trupului: trup suferind, trup torturat şi torturatul, mortificabil şi mortificat.

CRUZIMEA ŞI FRUMUSEŢEA

Vorbim despre cruzime şi-l aud pe Breleur spunând cu glasul lui aşezat: „Orice s-ar spune, în pictură, e vorba în primul rând de frumuseţe." Ceea ce, după mine, vrea să însemne: arta trebuie să se ferească întotdeauna să provoace emoţii extra-estetice: excitaţie, teroare, dezgust, şocuri. Fotografia unei femei goale care urinează îţi poate provoca erecţie, dar nu cred că am obţine acelaşi rezultat cu *La Pisseuse* a lui Picasso, deşi este o pictură sublim erotică. În faţa filmului unui masacru ne întoarcem privirea, în timp ce în faţa tabloului *Guernica,* deşi reproduce aceeaşi oroare, privirea se bucură.

Trupuri fără cap, suspendate în spaţiu – iată ultimele tablouri ale lui Breleur. Mă uit apoi la datele lor: pe măsură ce lucrul la

acest ciclu de tablouri avansează, tema trupului abandonat în gol îşi pierde din caracterul traumatic iniţial; trupul mutilat, azvârlit în gol, e din ce în ce mai puţin suferind, seamănă tot mai mult, de la un tablou la altul, cu un înger rătăcit printre stele, cu o invitaţie magică venită din depărtare, cu o ispită carnală, cu o acrobaţie ludică. Tema iniţială trece, prin nenumărate variante, din sfera cruzimii în sfera miraculosului (ca să folosim din nou această parolă).

Se află în atelier, împreună cu noi, Vera, soţia mea, şi Alexandre Alaric, filosof martinichez. Ca întotdeauna înainte de masă, bem pund. Apoi Ernest pregăteşte prânzul. Pe masă sunt şase tacâmuri. De ce şase? În ultima clipă soseşte Ismaël Mundaray, pictor venezuelian; începem să mâncăm. Dar în mod straniu, al şaselea tacâm rămâne neatins până la sfârşitul mesei. Mult mai târziu, soţia lui Ernest se-ntoarce de la lucru, o femeie frumoasă şi – se vede numaidecât – iubită. Plecăm cu maşina lui Alexandre; Ernest şi soţia lui stau în faţa casei şi ne urmăresc cu privirea; îmi dau senzaţia unui cuplu pe care-l uneşte spaima, înconjurat de o inexplicabilă aură de singurătate. „Aţi înţeles misterul celui de-al şaselea tacâm, ne spune Alexandre când dispărem din raza privirii lor: i-a dat lui Ernest iluzia că soţia lui e cu noi.”

LOCUL OBÂRŞIEI ŞI LUMEA

„Spun că ne sufocăm. Principiul unei politia antileze sănătoase: să deschidem ferestrele. Aer. Aer”, scrie Césaire în 1944 în *Tropiques.*

Către ce să le deschidem?

Mai întâi către Franţa, spune Césaire; fiindcă Franţa înseamnă Revoluţia, înseamnă Schœlcher[6]; înseamnă şi Rimbaud, Lautréamont, Breton; înseamnă o literatură, o cultură demnă de cea mai mare iubire. Apoi, către trecutul african, amputat, confiscat, care adăposteşte esenţa ascunsă a personalităţii martinicheze.

Generaţiile următoare vor contesta adesea această orientare franco-africană a lui Césaire, insistând asupra americanităţii insulei Martinica; asupra „eredităţii” sale (care cunoaşte

6 Victor Schœlcher (1804–1893), om politic francez care, în 1848, a abolit sclavia în Franţa. (*N.t.*)

evantaiul tuturor culorilor pielii şi o limbă specifică); asupra legăturilor cu Insulele Antile şi cu întreaga Americă Latină.

Pentru că fiecare popor care se caută pe sine se întreabă unde se află treapta intermediară dintre locul obârşiei sale şi lume, unde se află, între contextul naţional şi cel mondial, ceea ce eu numesc *contextul median.* Pentru un chilian, este America Latină; pentru un suedez, e Scandinavia. Evident. Dar pentru Austria? Unde se situa treapta? În lumea germanică? Sau în cea a Europei centrale multinaţionale? Întreg sensul existenţei sale depindea de răspunsul la această întrebare. Când, după 1918, apoi, în chip şi mai radical, după 1945, Austria s-a închis în ea însăşi sau în propria sa germanitate, în joc nu mai era strălucitoarea Austrie a lui Freud sau Mahler, ci o altă Austrie, cu o influenţă culturală semnificativ redusă. Aceeaşi dilemă şi pentru Grecia, care se află în acelaşi timp în lumea Europei răsăritene (tradiţia Bizanţului, Biserica ortodoxă, orientarea rusofilă) şi lumea Europei occidentale (tradiţia greco-latină, strânsa legătură cu Renaşterea, modernitatea). În polemici pătimaşe, austriecii sau grecii pot contesta o orientare în beneficiul alteia, dar detaşându-ne puţin vom spune: există naţiuni a căror identitate se caracterizează prin dualitate, prin complexitatea contextului lor median, şi tocmai în asta constă originalitatea lor.

Aş spune acelaşi lucru despre Martinica: tocmai coexistenţa diferitelor contexte mediane creează originalitatea culturii sale. Martinica: intersecţie multiplă; răspântie a continentelor; o palmă de pământ unde se întâlnesc Franţa, Africa, America.

Da, e frumos. Foarte frumos, numai că Franţei, Africii, Americii nu le pasă nici cât negru sub unghie de toate astea. În lumea de azi, glasul celor mici abia dacă se aude.

Martinica: întâlnirea dintre o mare complexitate culturală şi o mare singurătate.

LIMBA

Martinica este bilingvă. Există creola, limba de zi cu zi, născută în vremea sclaviei, şi există (la fel ca în Guadelupa, în Guyana, în Haiti) limba franceză predată în şcoală, pe care intelectualitatea o stăpâneşte cu o perfecţiune aproape vindicativă. (Césaire „foloseşte limba franceză aşa cum niciun

alb n-o face în zilele noastre”, *dixit* Breton.)

Când a fost întrebat, în 1978, de ce *Tropiques* n-a fost scrisă în creolă, Césaire a răspuns: „E o întrebare fără sens, fiindcă o asemenea revistă e de neconceput în creolă [...]. Nici nu ştiu dacă ce avem noi de spus poate fi formulat în creolă!...]. Creola, incapabilă să exprime idei abstracte, [... este] o limbă exclusiv orală.”

Rămâne însă o sarcină delicată să scrii un roman martinichez într-o limbă care nu îmbrăţişează întreaga realitate a vieţii cotidiene. Iar aici se deschide un evantai de soluţii: roman în creolă; roman în franceză; roman într-o franceză îmbogăţită cu cuvinte creole explicate în note de subsol; şi mai e soluţia lui Chamoiseau:

El şi-a luat, în raport cu franceza, o libertate pe care niciun scriitor din Franţa nu-şi poate închipui măcar că şi-ar putea-o lua. Este libertatea unui scriitor brazilian faţă de portugheză, a unui scriitor hispano-american faţă de spaniolă. Sau, dacă vreţi, libertatea unui bilingv care refuză să privească una din limbile sale drept autoritate supremă şi care are curajul să nu i se supună. Chamoiseau n-a făcut un compromis între franceză şi creolă amestecându-le. Limba sa este franceza, chiar dacă una transformată; nu creolizată (niciun martinichez nu vorbeşte aşa), ci mlădiată: Chamoiseau îi conferă fermecătoarea nepăsare a limbii vorbite, cadenţa acesteia, melodia ei; o îmbogăţeşte cu multe expresii creole: nu din raţiuni „naturaliste” (pentru a introduce o „culoare locală”), ci din raţiuni *estetice* (pentru ciudăţenia lor, pentru farmecul lor sau pentru că, semantic, sunt de neînlocuit); mai presus de toate însă, el a conferit francezei sale libertatea turnúrilor neobişnuite, dezinvolte, „imposibile”, libertatea neologismelor (libertate de care limba franceză, extrem de normativă, se bucură mult mai puţin decât celelalte limbi): transformă cu uşurinţă adjectivele în substantive (*maximalité, aveuglage),* verbele în adjective (*éviteux*), adjectivele în adverbe (*malement*, *inattendûment)* („*Inattendûment*? Cuvântul ăsta a fost deja legitimat de Césaire în *Caietul unei întoarceri”* protestează Chamoiseau), verbele în substantive (*égorgette*, *raterie, émerveille, disparaisseur),* substantivele în verbe (*horloger*, *riviérer)* etc.[7] Şi asta fără ca

7 Fiind vorba despre încălcări specifice limbii franceze, fără echivalent, sub aspectul incorectitudinii gramaticale, în limba română (unde, de pildă,

toate aceste încălcări ale normelor să ducă la o reducere a bogăţiei lexicale sau gramaticale a francezei (nu lipsesc nici cuvintele livreşti sau arhaice, nici imperfectul subjonctivului).

ÎNTÂLNIREA PESTE VEACURI

La prima vedere, *Solibo Magnifique* ar putea părea un roman exotic, local, concentrat asupra unui povestitor popular, personaj de neînchipuit în altă parte. Greşeală: acest roman al lui Chamoiseau tratează despre unul din cele mai mari evenimente ale culturii: întâlnirea dintre literatura orală pe cale de dispariţie şi literatura scrisă pe cale de-a se naşte. În Europa, întâlnirea în cauză a avut loc în *Decameronul* lui Boccaccio. Fără practica, încă vie pe atunci, a povestitorilor care distrau o adunare, această primă mare operă a prozei europene n-ar fi putut exista. Apoi, până la sfârşitul secolului XVIII, de la Rabelais la Laurence Steme, ecoul acestui glas al povestitorului n-a încetat să răsune în romane; scriind, scriitorul îi *vorbea* cititorului, i se adresa, îi înjura, îl măgulea; la rândul lui, citind, cititorul îl *auzea* pe autorul romanului. La începutul secolului XIX totul se schimbă; începe atunci ceea ce eu numesc „a doua repriză”[8] a istoriei romanului: *cuvântul* autorului se ascunde în spatele scrisului.

„Hector Bianciotti, acest cuvânt rostit ţi-e adresat”, iată care e dedicaţia aşezată în fruntea romanului *Solibo Magnifique.* Chamoiseau insistă: *cuvântul rostit*, nu scrisul. El se priveşte pe sine drept moştenitor direct al povestitorilor, se caracterizează nu drept scriitor, ci drept „registrator al cuvântului rostit”. Pe

---

transformarea adjectivelor sau a verbelor în substantive reprezintă mai degrabă norma), am renunţat la traducerea exemplelor lui Kundera. Totuşi, pentru a da o idee despre sensul acestor exemple, iată câteva echivalări aproximative: *aveuglage,* „nevăzătorie”; *éviteux* „evitos”; *horloger,* „a ceasrnicări”; *riviérer,* „a râuri”. (*N.t.)*

8 „Prima repriză” şi „a doua repriză”. Vorbesc despre această periodizare (absolut personală) din istoria romanului (ca şi a muzicii) în *Testamente trădate,* mai ales în „Improvizaţie în chip de omagiu lui Stravinski”. Foarte pe scurt: sfârşitul primei perioade se confundă în opinia mea cu sfârşitul secolului XVIII. Secolul XIX inaugurează o altă estetică romanescă, care ascultă în mult mai mare măsură de regulile verosimilităţii. Modernismul romanesc, care se eliberează de dogmele celei de-a doua perioade, ar putea fi numit, dacă acceptăm această periodizare (absolut personală), „a treia repriză”... (*N.a.*)

harta istoriei supranaţionale a culturii, el vrea să se situeze acolo unde cuvântul rostit cu glas tare predă ştafeta literaturii scrise. În romanul său, povestitorul imaginar numit Solibo i-o spune: „Eu vorbeam, iar tu scrii arătând că scobori din cuvântul rostit.” Chamoiseau este scriitorul coborât din cuvântul rostit.

Dar aşa cum Césaire nu e Mickiewicz, Chamoiseau nu e Boccaccio. E un scriitor înzestrat cu întreg rafinamentul romanului modern, şi în această calitate (în calitate de nepot al lui Joyce sau al lui Broch) îi întinde mâna lui Solibo, întinde mâna preistoriei orale a literaturii. *Solibo Magnifique* este deci o întâlnire peste veacuri. „Îmi întinzi mâna peste depărtări”, îi spune Solibo lui Chamoiseau.

Povestea din *Solibo Magnifique*: într-o piaţă din Fort-de-France, numită Savane, Solibo vorbeşte în faţa unui public puţin numeros (Chamoiseau e şi el de faţă), adunat laolaltă din întâmplare. În mijlocul discursului, Solibo moare. Bătrânul negru Congo ştie: a murit din pricina unei sugrumări a cuvântului. Explicaţia nu e prea convingătoare în ochii poliţiei, care ia numaidecât cazul în mână şi se dă de ceasul morţii să-l descopere pe criminal. Urmează interogatorii de o cruzime de coşmar, în cursul cărora personajul povestitorului defunct ni se conturează în faţa ochilor, iar doi suspecţi mor. În cele din urmă, autopsia exclude orice crimă: Solibo a murit în chip inexplicabil: poate că într-adevăr din pricina unei sugrumări a cuvântului.

În ultimele pagini ale cărţii, autorul publică discursul lui Solibo, cel în mijlocul căruia a căzut secerat. Acest discurs imaginar, de o nespusă poezie, reprezintă o iniţiere în estetica oralităţii: Solibo nu deapănă o poveste, ci cuvinte, fantezii, calambururi, glume – totul e improvizaţie, *cuvânt automat* (aşa cum există „scris automat”). Şi fiind vorba despre cuvânt rostit, deci despre „limba dinaintea scrisului”, regulile scrisului n-au nici o putere aici: aşadar, nu există punctuaţie: discursul lui Solibo este un talaz fără puncte, fără virgule, fără paragrafe, aidoma monologului lui Molly de la sfârşitul lui *Ulysses.* (încă un exemplu care arată că, într-un anumit moment al Istoriei, arta populară şi arta modernă îşi pot da mâna.)

NEVEROSIMILUL LA RABELAIS, LA KAFKA, LA CHAMOISEAU

Lucrul care-mi place cel mai mult la Chamoiseau este imaginaţia lui care pendulează între verosimil şi neverosimil, şi mă întreb de unde provine ea, care-i sunt rădăcinile.

Suprarealismul? Imaginaţia suprarealiştilor se dezvolta mai cu seamă în poezie şi în pictură. În timp ce Chamoiseau e romancier, atât şi nimic altceva.

Kafka? Da, Kafka a legitimat neverosimilul în arta romanului. Dar caracterul imaginaţiei este, la Chamoiseau, foarte puţin kafkian.

„Domnilor şi doamnelor aflaţi aci de faţă”, aşa începe primul roman al lui Chamoiseau, *Chronique des sept misères.* „O, prieteni”, repetă el de mai multe ori, adresându-se cititorilor lui *Solibo Magnifique.* Aici e evocat Rabelais, care-şi începe *Gargantua* cu apostrofa: „Băutori străluciţi şi preasfrinţite feţe…” Cel ce-i vorbeşte astfel cu glas tare cititorului, cel ce-şi toarnă în fiecare frază spiritul, umorul, giumbuşlucurile poate lesne să exagereze, să mistifice, să treacă de la adevăr la imposibil, fiindcă acesta era contractul încheiat între romancier şi cititor în vremea „primei perioade” din istoria romanului, când vechiul povestitor nu se ascunsese încă în dosul literelor tipărite.

Cu Kafka, ne aflăm în altă epocă a istoriei romanului; la el, neverosimilul e sprijinit de descriere, care e absolut impersonală şi atât de evocatoare, încât cititorul este atras într-o lume imaginară ca într-un film: deşi nimic nu seamănă cu experienţele noastre, forţa descrierii face totul credibil; în cazul unei asemenea estetici, glasul povestitorului care vorbeşte, glumeşte, comentează, se expune pe sine ar deştrăma iluzia, ar rupe vraja. Este cu neputinţă să ţi-l închipui pe Kafka începând *Castelul* cu o adresare glumeaţă către cititor: „Domnilor şi doamnelor aflaţi aci de faţă…”

La Rabelais însă, neverosimilul provine doar din dezinvoltura povestitorului. Panurge face curte unei doamne, care îl refuză. Ca să se răzbune, îi împroaşcă veşmintele cu bucăţi din sexul unei căţele în călduri. Toţi câinii din oraş se năpustesc asupra ei, o aleargă, ca să i se pişe pe rochie, pe picioare, pe spate, apoi, când doamna ajunge acasă, se pişă pe uşa casei atât de vârtos, că urina lor curge pe străzi ca un pârâu în care înoată raţe.

Cadavrul lui Solibo e întins pe pământ; poliţia vrea să-l transporte la morgă. Dar nimeni nu reuşeşte să-l ridice; „Solibo

se apucase să cântărească o tonă, ca un cadavru de negru ce pizmuieşte viaţa.” Se cheamă întăriri, Solibo cântăreşte două tone, cinci tone. Se aduce o macara. De cum soseşte macaraua, Solibo se pune pe slăbit. Iar brigadierul-şef îl ridică ţinându-l „cu vârful degetului mic. În fine, se apucă să execute manipulări lente al căror caracter macabru îi ţinea pe toţi cu sufletul la gură. Doar răsucindu-şi încheietura mâinii, trecea cadavrul de pe degetul mic pe degetul mare, de pe degetul mare pe arătător, de pe arătător pe mijlociu…”

O, domnilor şi doamnelor aflaţi aci de faţă, o, voi, băutori străluciţi, o, preasfrinţite feţe, cu Chamoiseau sunteţi mult mai aproape de Rabelais decât de Kafka.

SINGUR PRECUM LUNA

În toate tablourile lui Breleur, luna, în formă de corn, este în poziţie orizontală, cu cele două extremităţi îndreptate în sus, ca o gondolă plutind pe valurile nopţii. Nu este o fantezie a pictorului, aşa arată luna în Martinica. În Europa, cornul lunii e ridicat: combativ, ca un mic animal feroce aşezat, gata de salt, sau, dacă vreţi, ca o seceră perfect ascuţită; luna în Europa este o lună de război. În Martinica, e o lună paşnică. Iată de ce, poate, i-a dat Ernest o culoare caldă, aurie; în tablourile sale mitice, ea reprezintă o fericire inaccesibilă.

Lucru straniu: vorbesc despre asta cu câţiva locuitori şi constat că nu ştiu care e aspectul concret al lunii pe cer. Îi întreb pe europeni: vă amintiţi cum arată luna în Europa? Ce formă are când apare, ce formă are când dispare? Nu ştiu nici ei. Omul nu se mai uită pe cer.

Părăsită, luna a coborât în tablourile lui Breleur. Numai că cei care n-o mai văd pe cer n-o vor vedea nici în tablouri. Ernest, eşti singur. Singur ca Martinica în mijlocul apelor. Singur ca dorinţa lascivă a lui Depestre în mănăstirea comunismului. Singur ca un tablou de Van Gogh sub privirea imbecilă a turiştilor. Singur ca luna pe care nu o vede nimeni.

(1991)

VI
Altundeva

EXILUL ELIBERATOR AL VEREI LINHARTOVA

În anii ’60, Vera Linhartova era printre cei mai admiraţi scriitori din Cehoslovacia, poeta unei proze meditative, ermetice, inclasabile. Părăsindu-şi ţara după 1968 şi stabilindu-se la Paris, s-a apucat să scrie şi să publice în franceză. Cunoscută pentru firea ei singuratică, şi-a uimit toţi prietenii atunci când, la începutul anilor ’90, a acceptat invitaţia Institutului Francez de la Praga şi a rostit o comunicare la un colocviu consacrat problematicii exilului. N-am citit niciodată ceva mai nonconformist şi mai lucid despre acest subiect.

A doua jumătate a secolului trecut a sporit enorm sensibilitatea lumii faţă de destinul oamenilor alungaţi din ţara lor. Această sensibilitate plină de compasiune a cufundat problema exilului în ceaţa unui moralism lăcrămos, ocultând caracterul concret al vieţii exilatului care, potrivit Linhartovei, a ştiut adesea să-şi transforme surghiunul într-o plecare eliberatoare „către un altundeva, necunoscut prin definiţie, deschis tuturor posibilităţilor”. Evident, are perfectă dreptate! Altminteri, cum să înţelegem faptul aparent şocant că după sfârşitul comunismului aproape niciunul dintre marii artişti emigraţi nu s-a grăbit să se întoarcă în ţară? Cum vine asta? Sfârşitul comunismului nu i-a îndemnat să sărbătorească Marea întoarcere în ţara lor natală? Şi admiţând chiar că, spre dezamăgirea publicului, întoarcerea nu era câtuşi de puţin dorinţa lor, n-ar fi trebuit să fie obligaţia lor morală? Linhartova: „Scriitorul este în primul rând un om liber, iar obligaţia de a-şi apăra independenţa împotriva oricărei constrângeri are întâietate faţă de orice alt considerent. Şi nu vorbesc aici despre acele constrângeri absurde pe care încearcă să le impună o putere abuzivă, ci despre restricţiile – cu atât mai greu de ocolit cu cât sunt bine intenţionate – care fac apel la sentimentele de datorie faţă de ţară.” într-adevăr, rumegăm clişee despre drepturile omului, dar continuăm totodată să privim individul ca pe o proprietate a naţiunii sale.

Dar Linhartova merge şi mai departe: „Mi-am ales, aşadar, locul în care voiam să trăiesc, dar mi-am ales şi limba pe care voiam s-o vorbesc.” I se va obiecta: chiar dacă e liber, scriitorul nu-i oare păzitorul limbii sale? Nu e acesta însuşi sensul misiunii sale? Linhartova: „Se pretinde adesea că scriitorul e mai puţin

liber în mişcările sale decât oricine altcineva, fiindcă rămâne legat de limba lui printr-o legătură indisolubilă. Eu cred că aici e vorba de încă unul din acele mituri care servesc drept scuză unor oameni timoraţi…” Deoarece: „Scriitorul nu este prizonier al unei singure limbi.” Ce frază eliberatoare! Doar faptul că are o viaţă scurtă îl împiedică pe scriitor să tragă toate concluziile din această invitaţie la libertate.

Linhartova: „Simpatia mea se-ndreaptă către nomazi, n-am un suflet de sedentar. De aceea am dreptul să spun că exilul meu a venit să împlinească ceea ce, dintotdeauna, a fost dorinţa mea cea mai fierbinte: aceea de a trăi altundeva.” Linhartova scriind în franţuzeşte mai este oare scriitoare cehă? Nu. Devine scriitoare franceză? Nici. Ea se află altundeva. Altundeva precum odinioară Chopin, altundeva precum mai târziu, şi fiecare în felul său propriu, Nabokov, Beckett, Stravinski, Gombrowicz. Bineînţeles, fiecare îşi trăieşte exilul în felul său inimitabil, iar experienţa Linhartovei este un caz limită. Nu-i mai puţin adevărat însă că, după textul ei radical şi luminos, nu se mai poate vorbi despre exil aşa cum s-a vorbit până acum.

SINGURĂTATEA DE NEATINS A UNUI STRĂIN
(Oscar Milosz)

1

Numele lui Oscar Milosz l-am văzut prima oară deasupra titlului său *Simfonie de noiembrie,* tradus în cehă şi publicat la câteva luni după război într-o revistă de avangardă, al cărei cititor asiduu eram la şaptesprezece ani. După treizeci de ani, în Franţa, am înţeles cât de subjugat am fost de această poezie când pentru prima dată am putut deschide cartea de poezie a lui Milosz în originalul francez. Am găsit imediat *Simfonia de noiembrie* şi, citind-o, am auzit în minte întreaga traducere cehă (superbă) a acestui poem din care nu uitasem niciun cuvânt. În versiunea cehă, poemul lui Milosz lăsase în sufletul meu o urmă mai adâncă, poate, decât poezia pe care o devorasem în aceeaşi perioadă, poezia lui Apollinaire sau Rimbaud sau Nezval sau Desnos. Fără îndoială, aceşti poeţi mă fascinaseră nu numai prin frumuseţea versurilor lor, ci şi prin mitul care le înconjura numele sacre, nume ce-mi serveau drept parolă pentru a fi recunoscut de ai mei, modernii, iniţiaţii. În jurul lui Milosz însă, nu se afla niciun mit: numele lui, total necunoscut, nu-mi spunea nimic şi nu spunea nimic nimănui în jurul meu. În cazul său, am fost subjugat nu de un mit, ci de o frumuseţe acţionând de la sine, o frumuseţe pură, fără niciun sprijin exterior. Să fim sinceri: e un lucru care se-ntâmplă rar.

2

Dar de ce tocmai acest poem? Motivul esenţial constă, cred, în descoperirea unui lucru pe care nu l-am întâlnit nicăieri în altă parte: descoperirea arhetipului unei forme a nostalgiei care, gramatical, se exprimă nu prin trecut, ci prin viitor. *Viitorul gramatical al nostalgiei.* Forma gramaticală care proiectează un trecut fără speranţă într-un viitor îndepărtat; care transformă evocarea melancolică a ceea ce nu mai este în sfâşietoarea tristeţe a unei făgăduieli irealizabile.

Vei fi înveşmântată în violet-pal, durere minunată!
Iar florile pe pălăria ta vor fi triste şi mici.

3

Îmi amintesc de un spectacol cu Racine la Comedia Franceză. Pentru a face replicile să sune firesc, actorii le rosteau ca şi cum ar fi fost în proză; ignorau sistematic pauza de la sfârşitul versurilor; cu neputinţă de recunoscut ritmul alexandrinului sau de auzit rimele. Poate că-şi închipuiau că acţionează în spiritul poeziei moderne care a abandonat de mult metrul şi rima. Dar în momentul naşterii sale, versul liber nu voia să transforme poezia în proză! Voia s-o elibereze de chingile metrice pentru a descoperi o altă muzicalitate, mai firească, mai bogată. Voi păstra veşnic în ureche glasul cântător al marilor poeţi suprarealişti (cehi ca şi francezi) recitându-şi versurile! Aidoma unui alexandrin, un vers liber reprezenta şi el o unitate muzicală neîntreruptă, încheiată cu o pauză. Această pauză trebuie să se audă, atât într-un alexandrin, cât şi într-un vers liber, chiar dacă asta ar contrazice logica gramaticală a frazei. Tocmai în această pauză care sparge sintaxa constă rafinamentul melodic (provocarea melodică) a ingambamentului. Dureroasa melodie a *Simfoniilor* lui Milosz se bazează pe înlănţuirea ingambamentelor. La Milosz, un ingambament este o scurtă tăcere uimită în faţa cuvântului ce va urma la începutul versului viitor:

Şi întunecoasa cărare va fi acolo, jilavă
De ecoul cascadei. Iar eu îţi voi vorbi
Despre oraşul de pe apă şi despre Rabbi de Bacharach
Şi despre Nopţile Florenţei. Şi va mai fi

4

În 1949, André Gide a alcătuit pentru Editura Gallimard o antologie a poeziei franceze. Iată ce scria în prefaţă: „X. Îmi reproşează că n-am inclus nimic din Milosz. [...] E o omisiune? Nici vorbă. Dar n-am găsit nimic care să mi se pară în mod special demn de a fi citat. Repet: alegerea mea nu are nimic istoric şi e determinată numai de calitate.” Era, în aroganţa lui Gide, o latură de bun-simţ: Oscar Milosz n-avea ce căuta în acea antologie; poezia lui nu e franceză; păstrându-şi rădăcinile

polono-lituaniene, Milosz se refugiase în limba francezilor ca într-o mănăstire. Să privim deci refuzul lui Gide ca pe o cale nobilă de a apăra singurătatea de neatins a unui străin; a unui Străin.

DUŞMĂNIA ŞI PRIETENIA

Într-o zi de la începutul anilor ’70, în timpul ocupaţiei ruseşti a ţării, soţia mea şi cu mine, amândoi daţi afară din slujbe, amândoi cu sănătatea şubredă, ne-am dus pentru o consultaţie la un spital de la periferia Pragăi, la un mare doctor, prieten cu toţi opozanţii, un bătrân evreu înţelept, cum îi spuneam noi, profesorul Smahel. L-am întâlnit acolo pe E., ziarist, şi el dat afară de peste tot, şi el cu sănătatea şubredă, şi toţi patru am stat mult la taclale, bucurându-ne de atmosfera de simpatie reciprocă.

La întoarcere, E. Ne-a luat cu maşina lui şi s-a apucat să vorbească despre Bohumil Hrabal, pe atunci cel mai mare scriitor ceh în viaţă; de o fantezie fără margini, dându-se în vânt după trăiri plebee (romanele lui sunt populate de oamenii cei mai obişnuiţi), era foarte citit şi extrem de iubit (noul val al tinerei cinematografii cehe îl adora ca pe sfântul său ocrotitor). Hrabal era profund apolitic. Ceea ce, într-un regim pentru care „totul e politic”, nu era un lucru tocmai nevinovat: apolitismul său batjocorea lumea bântuită de ideologii. De aceea s-a şi aflat multă vreme într-o relativă dizgraţie (fiind inutilizabil pentru angajamentul cerut de oficialităţi), dar tot din pricina acestui apolitism (nu s-a angajat niciodată nici împotriva regimului) a fost lăsat în pace în timpul ocupaţiei ruseşti şi a reuşit, de bine, de rău, să-şi publice câteva cărţi.

E. Îl înjura cu furie: Cum poate accepta să i se publice cărţile, când colegilor săi li se interzice să publice? Cum poate cauţiona regimul? Fără o vorbă de protest? Comportamentul lui e detestabil, iar Hrabal e un colaboraţionist.

Am reacţionat cu aceeaşi furie: e absurd să vorbim despre colaboraţionism, câtă vreme spiritul cărţilor lui Hrabal, umorul lor, imaginaţia lor simt exact opusul mentalităţii celor care ne guvernează şi care vor să ne sufoce în cămaşa de forţă a acestei mentalităţi. Lumea în care-l poţi citi pe Hrabal e total diferită de cea în care glasul său nu s-ar face auzit. O singură carte de-a lui face mai multe servicii oamenilor, libertăţii lor de gândire, decât noi toţi cu gesturile noastre şi cu manifestările noastre de protest! Disputa din maşină s-a transformat rapid într-o ceartă plină de ură.

Gândindu-mă la ea mai târziu, uimit de acea ură (autentică şi

absolut reciprocă), mi-am spus: înţelegerea noastră de la doctor era trecătoare, se datora împrejurărilor istorice speciale care făcuseră din noi nişte persecutaţi; dezacordul nostru însă era fundamental şi independent de împrejurări; era dezacordul dintre cei pentru care lupta politică e superioară vieţii concrete, artei, gândirii, şi cei pentru care sensul politicii este să fie în slujba vieţii concrete, a artei, a gândirii. Cele două atitudini sunt, poate, legitime, şi una, şi cealaltă, dar sunt ireconciliabile una în raport cu cealaltă.

În toamna anului 1968, având ocazia să petrec două săptămâni la Paris, am avut şansa să vorbesc îndelung de două sau trei ori cu Aragon în apartamentul său din rue de Varennes. Nu, nu i-am spus mare lucru, am ascultat. Cum n-am ţinut niciodată jurnal, amintirile mele sunt vagi; din vorbele lui îmi amintesc doar două teme care reveneau mereu: mi-a vorbit mult despre André Breton care, spre sfârşitul vieţii, se apropiase din nou de el; şi mi-a vorbit despre arta romanului. Chiar şi în prefaţa sa la romanul *Gluma* (scrisă cu o lună înaintea întâlnirilor noastre), făcuse un elogiu romanului ca atare: „romanul îi este indispensabil omului, ca pâinea”; în timpul vizitelor mele, mă îndemna să apăr întotdeauna „această artă” (această artă „discreditată”, cum scrie în prefaţa sa; am reluat această expresie pentru titlul unuia din capitolele din *Arta romanului).*

Am păstrat din întâlnirile noastre impresia că motivul cel mai adânc al rupturii sale cu suprarealiştii nu era politic (înregimentarea sa în partidul comunist), ci estetic (fidelitatea sa faţă de roman, arta „discreditată” de suprarealişti) şi mi s-a părut că am întrevăzut dubla dramă a vieţii sale: pasiunea pentru arta romanului (domeniul principal, poate, al geniului său) şi prietenia pentru Breton (astăzi ştiu: la ceasul bilanţului, rana cea mai dureroasă e cea a prieteniilor destrămate; şi nu există pe lume nimic mai prostesc decât să sacrifici o prietenie din motive politice. Sunt mândru că n-am făcut-o niciodată. L-am admirat pe Mitterrand pentru fidelitatea pe care a ştiut s-o păstreze vechilor săi prieteni. Din cauza acestei fidelităţi a şi fost atât de violent atacat spre sfârşitul vieţii. Această fidelitate era nobleţea lui.)

La circa şapte ani după întâlnirea mea cu Aragon, am făcut cunoştinţă cu Aimé Césaire, a cărui poezie o descoperisem

imediat după război, în traducerea cehă apărută într-o revistă de avangardă (aceeaşi care-mi prilejuise cunoaşterea lui Milosz). Era la Paris, în atelierul pictorului Wifredo Lam; Aimé Césaire, tânăr, vivace, fermecător, m-a asaltat cu întrebări. Mai întâi de toate: „Kundera, l-aţi cunoscut pe Nezval? – Bineînţeles. Dar dumneavoastră cum l-aţi cunoscut?" Nu, nu-l cunoscuse, dar André Breton îi vorbise mult despre el. Potrivit ideilor mele preconcepute, Breton, cu reputaţia sa de om intransigent, nu putea decât să-l vorbească de rău pe Vítězslav Nezval care, cu câţiva ani înainte, se despărţise de grupul suprarealiştilor cehi, preferând să asculte (cam ca Aragon) de glasul partidului. Cu toate astea, Césaire mi-a repetat că, în 1940, în timpul şederii în Martinica, Breton îi vorbise de Nezval cu dragoste. Am fost mişcat. Cu atât mai mult cu cât şi Nezval, îmi aduc bine aminte, vorbea întotdeauna cu dragoste despre Breton.

Lucrul care m-a şocat cel mai tare în procesele staliniste e aprobarea rece cu care oamenii de stat comunişti acceptau uciderea prietenilor lor. Căci erau toţi prieteni, vreau să spun că se cunoscuseră îndeaproape, trecuseră împreună prin clipe grele, emigraţie, persecuţie, luptă politică îndelungată. Cum au putut să-şi sacrifice, ba încă într-un chip atât de macabru definitiv, prietenia?

Dar oare era prietenie? Există o relaţie umană care, în cehă, se numeşte *soudruzstvi* (*soudruh*: camarad), adică „prietenia camarazilor"; simpatia care-i uneşte pe cei ce duc aceeaşi luptă politică. Când devotamentul comun faţă de cauză dispare, motivul simpatiei dispare şi el. Numai că prietenia supusă unui interes superior prieteniei n-are nimic de-a face cu prietenia.

În vremurile noastre am învăţat să supunem prietenia faţă de ceva pe care-l numim convingeri. Ba chiar o facem cu mândria unei rectitudini morale. Trebuie, într-adevăr, multă maturitate ca să înţelegi că opinia pe care o aperi nu e decât o ipoteză preferată, cu necesitate imperfectă, probabil trecătoare, pe care doar cei foarte mărginiţi o pot socoti certitudine sau adevăr. Contrar puerilei fidelităţi faţă de o convingere, fidelitatea faţă de un prieten este o virtute, poate singura, ultima.

Privesc fotografia lui René Char alături de Heidegger. Unul, celebru ca rezistent împotriva ocupaţiei germane. Celălalt, denigrat din pricina simpatiilor pe care le-a avut, la un moment dat al vieţii sale, pentru nazismul incipient. Fotografia datează

din anii de după război. Cei doi sunt văzuţi din spate; cu şepcile pe cap, unul înalt, celălalt scund, păşesc prin natură, mii place mult fotografia asta.

FIDEL LUI RABELAIS ŞI SUPRAREALIŞTILOR CE SCORMONEAU PRIN VISE

Frunzăresc cartea lui Danilo Kiš, vechea sa carte de cugetări, şi am senzaţia că mă aflu într-un bistrou aproape de Trocadéro, aşezat în faţa lui, iar el îmi vorbeşte cu glasul său puternic şi aspru, de parcă m-ar lua la rost. Dintre toţi marii scriitori ai generaţiei sale, francezi sau străini, care locuiau la Paris în anii ’80, era cel mai puţin vizibil. Zeiţa numită Actualitate n-avea nici un motiv să-şi îndrepte luminile asupra lui. „Nu sunt disident”, scrie el. Nu era nici măcar emigrant. Călătorea liber între Belgrad şi Paris. Nu era decât un „scriitor bastard venit din lumea prăbuşită a Europei centrale”. Deşi prăbuşită, această lume concentrase, de-a lungul vieţii lui Danilo (mort în 1989), întreaga tragedie europeană. Iugoslavia: un lung război sângeros (şi victorios) împotriva naziştilor; Holocaustul care a ucis mai ales evreii din Europa centrală (printre aceştia, tatăl lui); revoluţia comunistă, imediat urmată de ruptura dramatică (şi ea victorioasă) faţă de Stalin şi stalinism. Oricât l-ar fi marcat această tragedie istorică, Danilo nu şi-a sacrificat niciodată romanele pe altarul politicii. Astfel, a putut surprinde tot ce era mai sfâşietor: destine uitate începând chiar de la naştere; tragedii cărora nimeni nu le dă glas. Era de acord cu ideile lui Orwell, dar cum ar fi putut să-i placă *1984,* romanul în care criticul acerb al totalitarismului a redus viaţa omului la simpla sa dimensiune politică, exact cum făceau toţi acei Mao ai lumii? Împotriva acestei aplatizări a existenţei el chema în ajutor pe Rabelais, caraghioslâcurile sale, pe suprarealiştii care „scormoneau prin inconştient, prin vise”, fi frunzăresc vechea carte şi îi aud glasul puternic şi aspru: „Din păcate, tonul major al literaturii franceze care a debutat cu Villon a dispărut.” îndată ce a priceput asta, şi-a sporit fidelitatea faţă de Rabelais, faţă de suprarealiştii ce „scormoneau prin vise” şi faţă de Iugoslavia care, cu ochii legaţi, se îndrepta deja, şi ea, către propria sa dispariţie.

DESPRE CELE DOUĂ MARI PRIMĂVERI ŞI DESPRE CUPLUL ŠKVORECKÝ

1

Când, în septembrie 1968, traumatizat de tragedia invadării Cehoslovaciei de către trupele ruseşti, am putut petrece câteva zile la Paris, Josef şi Zdena Škvorecký se aflau şi ei acolo, îmi revine în minte imaginea unui tânăr care ni s-a adresat cu agresivitate: „Ce vreţi voi, de fapt, voi, cehii? Vi s-a şi urât cu socialismul?”

Discutasem îndelung în acele zile cu un cerc de prieteni francezi, care priveau cele două Primăveri, pariziană şi cehă, ca pe nişte evenimente înrudite, pornite din acelaşi spirit de revoltă. Era mult mai plăcut să auzi aşa ceva, dar neînţelegerea era aceeaşi:

Mai ’68 a fost, la Paris, o explozie neaşteptată. Primăvara de la Praga – împlinirea unui lung proces cu rădăcini în şocul Terorii staliniste din primii ani de după 1948.

Acel Mai, declanşat la început din iniţiativa tinerilor, era impregnat, la Paris, de lirism revoluţionar. Primăvara de la Praga era inspirată de scepticismul postrevoluţionar al adulţilor.

Acel Mai era, la Paris, o contestare voioasă a culturii europene, socotită plicticoasă, oficială, sclerozată. Primăvara de la Praga reprezenta glorificarea aceleiaşi culturi, multă vreme sufocată de tâmpenia ideologică, apărarea creştinismului şi a necredinţei libertine deopotrivă, precum şi, bineînţeles, a artei moderne (am spus: moderne, nu postmoderne).

Acel Mai îşi afişa, la Paris, internaţionalismul. Primăvara de la Praga voia să-i redea unei mici naţiuni originalitatea şi independenţa.

Printr-un „miraculos hazard”, cele două Primăveri, asincrone, provenite fiecare dintr-un timp istoric diferit, s-au întâlnit pe „masa de disecţie” a aceluiaşi an.

2

Începutul drumului care a dus la Primăvara de la Praga e însemnat, în memoria mea, de primul roman al lui Škvorecký, *Laşii,* publicat în 1956 şi întâmpinat de grandiosul foc de artificii

al urii oficiale. Acest roman, care reprezenta un important punct de pornire al literaturii, vorbeşte despre un important punct de pornire al istoriei: o săptămână din luna mai a anului 1945 în timpul căreia, după şase ani de ocupaţie germană, renaşte Republica Cehoslovacă. Aşadar, de unde atâta ură? Era romanul de-un anticomunism atât de agresiv? Nici pe departe. Škvorecký povesteşte istoria unui bărbat de douăzeci de ani, îndrăgostit nebuneşte de jazz (ca şi Škvorecký), luat pe sus de vârtejul câtorva zile ale unui război aproape încheiat, cu armata germană îngenuncheată, cu rezistenţa cehă căutându-şi, stângaci, identitatea şi cu ruşii care stăteau să vină. Nici vorbă de anticomunism, doar o atitudine profund apolitică; liberă; lejeră; *nepoliticos* de străină faţă de ideologie.

Iar apoi, omniprezenţa umorului, a umorului inoportun. Ceea ce mă duce cu gândul la faptul că, peste tot în lume, oamenii râd în chip diferit. Cum oare să-i conteşti simţul umorului lui Bertolt Brecht? Numai că dramatizarea lui după *Bravul soldat Švejk* dovedeşte că n-a înţeles niciodată nimic din umorul lui Hašek. Umorul lui Škvorecký (ca şi cel al lui Hašek sau al lui Hrabal) este umorul celor aflaţi departe de putere, al celor care nu cer puterea şi socotesc că Istoria este o bătrână vrăjitoare oarbă ale cărei verdicte morale stârnesc râsul. Şi mi se pare semnificativ că tocmai în acest spirit de neseriozitate, anti-moralist, anti-ideologic, a debutat, la începutul anilor ’60, un mare deceniu al literaturii cehe (ultimul, de altminteri, care poate fi numit mare).

3

Ah, frumoşii ani ’60: îmi plăcea să spun atunci, cu cinism: regimul politic ideal este *o dictatură în descompunere*; aparatul opresiv funcţionează din ce în ce mai prost, dar e încă la post ca să stimuleze spiritul critic şi batjocoritor. În vara anului 1967, iritaţi de congresul temerar al Uniunii Scriitorilor şi socotind că insolenţa mersese prea departe, şefii statului au hotărât să-şi înăsprească politica. Numai că de spiritul critic se molipsise până şi comitetul central care, în ianuarie 1968, a hotărât să aleagă în fruntea sa pe un necunoscut: Alexander Dubček. Primăvara de la Praga începuse: plină de voie-bună, ţara a respins stilul de viaţă impus de Rusia; frontierele s-au deschis şi

toate organizaţiile sociale (sindicate, uniuni, asociaţii), menite iniţial să transmită poporului voinţa partidului, au devenit independente, transformându-se în instrumente neaşteptate ale unei democraţii neaşteptate. A luat naştere (fără niciun proiect prealabil, aproape din întâmplare) un sistem cu adevărat fără precedent: o economie naţionalizată în proporţie de 100, o agricultură cooperativizată, oameni nici prea bogaţi, nici prea săraci, şcoli şi asistenţă medicală gratuite, dar în acelaşi timp: sfârşitul puterii deţinute de poliţia secretă, sfârşitul persecuţiilor politice, desfiinţarea cenzurii şi, de aici, înflorirea literaturii, a artei, a gândirii, a revistelor. Habar n-am care erau perspectivele de viitor ale acestui sistem; în situaţia geopolitică de atunci, mai mult ca sigur nule; dar în altă situaţie geopolitică? cine poate şti... în orice caz, clipa de existenţă a acestui sistem a fost sublimă.

În romanul *Miracol în Boemia* (încheiat în 1970), Škvorecký povesteşte întreaga epocă dintre 1948 şi 1968. Surprinzător e faptul că privirea lui sceptică se îndreaptă nu doar asupra prostiei puterii, ci şi asupra contestatarilor, asupra gesticulaţiei lor vanitoase pe scena Primăverii. Iată de ce, în Cehoslovacia, după catastrofa invaziei sovietice, această carte a fost nu numai interzisă, ca toate operele lui Škvorecký, ci respinsă chiar şi de opozanţi, care, molipsiţi de virusul moralismului, nu suportau libertatea inoportună a privirii, libertatea inoportună a ironiei.

4

Când, în septembrie 1968, la Paris, am discutat, alături de cuplul Škvorecký, cu câţiva prieteni francezi despre cele două Primăveri ale noastre, nu eram scutiţi de griji: eu mă gândeam la dificila mea întoarcere la Praga, ei, la dificila lor emigrare la Toronto. Pasiunea lui Josef pentru literatura americană şi pentru jazz le-a facilitat această alegere. (Ca şi cum, încă din prima tinereţe, fiecare purta în sine locul exilului său posibil: eu, Franţa, ei, America de Nord...) Dar oricât de mare le-ar fi fost cosmopolitismul, cei doi Škvorecký erau patrioţi. Ah, ştiu, astăzi, când balul e condus de uniformizatorii Europei, în loc de „patriot” ar trebui spus (cu dispreţ) „naţionalist”. S-avem însă iertare, cum să nu fi fost patrioţi în acele vremuri cumplite? La Toronto, cuplul Škvorecký locuia într-o căsuţă în care o cameră

era rezervată editării scriitorilor cehi interzişi în ţara lor. Nimic nu era pe atunci mai important decât asta. Naţiunea cehă nu s-a născut (în repetate rânduri) prin cuceririle sale militare, ci întotdeauna prin literatura sa. Şi nu vorbesc aici despre literatură înţeleasă ca armă politică. Vorbesc despre literatură înţeleasă ca literatură. De altminteri, nicio organizaţie politică nu-i subvenţiona pe cei doi Škvorecký, care, ca editori, nu puteau conta decât pe propriile lor forţe şi pe propriile lor sacrificii. E-un lucru pe care nu-l voi uita niciodată. Locuiam la Paris, dar pentru mine inima ţării mele natale se afla la Toronto. Când ocupaţia rusească a luat sfârşit, nu mai exista niciun motiv de a edita cărţile ceheşti în străinătate. De atunci, Zdena şi Josef vizitează Praga din când în când, dar se întorc mereu să trăiască în patria lor. În patria vechiului lor exil.

DE JOS VEI MIROSI TRANDAFIRI
(ultima vizită la Ernest Breleur)

Beam, ca întotdeauna, rom alb cu zahăr brun, pânzele erau pe jos, multe pânze din ultimii ani. În ziua aceea însă, mă concentram asupra câtorva tablouri foarte recente, sprijinite de perete, pe care le vedeam pentru prima oară şi care se deosebeau de cele precedente prin predominarea albului. Am întrebat: „E mereu moartea pretutindeni? – Da”, mi-a răspuns el în perioadele precedente, trupuri goale, fără cap, pluteau, în timp ce, jos, într-o noapte fără sfârşit, plângeau nişte câini. Crezusem că aceste tablouri nocturne se inspirau din trecutul sclavilor pentru care noaptea era singura clipă de libertate. „A părăsit noaptea, în sfârşit, tablourile tale albe? – Nu. E tot noapte”, mi-a răspuns el. Atunci am înţeles: noaptea n-a făcut decât să-şi întoarcă veşmântul pe dos. E o noapte veşnic luminată de flacăra lumii de dincolo.

Mi-a explicat: în prima fază a lucrului, pânza e foarte colorată, pe urmă, încet-încet, ca o perdea de frânghii fine, ca o ploaie, scurgerile albe acoperă pictura. Am spus: „îngerii îţi vizitează atelierul noaptea şi urinează pe tablourile tale o urină albă.”

Iată tabloul pe care-l priveam iar şi iar: în stânga o uşă deschisă, în mijloc un trup orizontal, plutind de parcă ar ieşi dintr-o casă. Jos, în dreapta, e aşezată o pălărie. Am înţeles: nu-i uşa unei case, ci intrarea într-un mormânt aşa cum se pot vedea în cimitirele din Martinica: colibe cu pardoseala albă.

Priveam pălăria de jos, atât de surprinzătoare lângă un mormânt. Era oare o prezenţă contrastantă în stil suprarealist? Fusesem, cu o zi înainte, la Hubert, alt prieten martinichez. Îmi arătase o pălărie, frumoasa pălărie largă a tatălui său de mult decedat: „Pălăria, amintirea pe care întâiul fiu născut o moşteneşte de la tatăl său”, mi-a explicat el.

Şi trandafirii. Plutesc în jurul trupului care planează, sau cresc pentru el. Brusc, în mintea mea au izbucnit versuri, versurile care mă uimiseră pe când eram foarte tânăr, versurile ceheşti ale lui František Halas.

De jos vei mirosi trandafiri
când îţi vei trăi moartea
Şi-n noapte îţi vei azvârli

iubirea scut

Şi vedeam ţara mea natală, ţara cu biserici baroce, cu cimitire baroce, cu statui baroce, cu obsesia ei pentru moarte, obsesia trupului care trece, a trupului care nu mai aparţine celor vii, dar care, chiar descompus, nu încetează a fi trup, deci obiect al iubirii, al tandreţei, al dorinţei. Şi vedeam înaintea ochilor Africa de demult şi Boemia de demult, un mic sat de negri şi spaţiul infinit al lui Pascal, suprarealismul şi barocul, pe Halas şi Césaire, vedeam îngerii urinând şi câinii plângând, vedeam locul obârşiei mele şi locul ce reprezintă pentru mine un *altundeva.*

VII
Prima mea dragoste

MAREA CURSĂ A UNUI UNIJAMBIST

Dacă aş fi întrebat prin ce s-a înscris durabil ţara mea natală în genele mele estetice, n-aş ezita să răspund: prin muzica lui Janáček. Coincidenţele biografice şi-au avut şi ele rolul lor: Janáček a trăit toată viaţa la Brno, ca şi tatăl meu care, tânăr pianist fiind, făcea parte din cercul fermecat (şi izolat) al primilor amatori şi apărători ai muzicii sale; am venit pe lume la un an după ce Janáček o părăsise şi, încă din cea mai fragedă copilărie, auzeam zilnic muzica lui cântată la pian de tatăl meu sau de elevii lui; în 1971, în vremurile sumbre ale ocupaţiei, am interzis orice discurs la funeraliile tatălui meu; doar patru muzicieni au cântat, la crematoriu, al doilea cvartet de coarde al lui Janáček.

Patru luni mai târziu, am emigrat în Franţa şi, zguduit de soarta ţării mele, am vorbit de mai multe ori, pe larg, la radio, despre cel mai mare compozitor al ei. Iar mai târziu am acceptat cu plăcere să scriu, pentru o revistă muzicală, articole despre discurile înregistrate cu muzica lui în acei ani (începutul anilor ’90). Era o plăcere, într-adevăr, o plăcere stricată însă un pic de nivelul de-o incredibilă inegalitate (şi adesea jalnic) al interpretărilor. Din toate aceste discuri, doar două m-au încântat: piesele pentru pian interpretate de Alain Planès şi cvartetele interpretate de cvartetul Berg de la Viena. Aducându-le un omagiu (şi polemizând astfel cu ceilalţi interpreţi), am încercat să definesc stilul lui Janáček: „juxtapunere de o vertiginoasă densitate a unor teme puternic contrastante care se succedă rapid, fără tranziţie, şi se aud adesea simultan; tensiune între brutalitate şi tandreţe pe un spaţiu redus la minimum. Ba chiar mai mult: tensiune între frumos şi urât, fiindcă Janáček este, poate, unul din rarii compozitori care au ştiut să pună în muzica lor problema pe care o cunosc marii pictori, anume cea a urâtului ca obiect al operei de artă. (în cvartete, de pildă, pasajele cântate *sul ponticello* care scrâşnesc şi transformă un sunet muzical în zgomot.)” Dar chiar şi discul ăsta care m-a încântat aşa de tare era însoţit de un text ce-l prezenta pe Janáček într-o lumină stupid naţionalistă, făcând din el un „discipol spiritual al lui Smetana” (era exact opusul!) şi reducându-i expresivitatea la sentimentalismul romantic al unei epoci revolute.

Nimic mai normal decât ca diferite interpretări ale aceleiaşi muzici să aibă o calitate diferită. Numai că, în cazul lui Janáček, nu era vorba de o imperfecţiune, ci de o surditate faţă de estetica sa! De o neînţelegere a originalităţii sale! Mi se pare că această neînţelegere este revelatoare, semnificativă, fiindcă dezvăluie blestemul care a plutit asupra destinului muzicii sale. Iată care este raţiunea acestui text despre „marea cursă a unui unijambist”:

Născut în 1854 într-o familie săracă, fiu al unui învăţător de ţară (dintr-un mic sat), Janáček a trăit de la unsprezece ani şi până la moartea sa la Brno, oraş de provincie, situat la marginea vieţii intelectuale cehe al cărei centru era Praga (care nu era nici ea, în monarhia austro-ungară, decât un oraş de provincie); în aceste condiţii, evoluţia lui artistică a fost incredibil de lentă: a scris muzică de foarte tânăr, dar nu şi-a descoperit propriul stil decât spre patruzeci şi cinci de ani, compunând *Jenůfa,* operă încheiată în 1902, a cărei premieră a avut loc la un modest teatru din Brno în 1904, compozitorul având atunci cincizeci de ani şi părul complet alb. Subestimat în continuare, aproape necunoscut, va trebui să aştepte până în 1916 pentru ca, după paisprezece ani de refuz, *Jenůfa* să fie reprezentată la Praga cu un succes neaşteptat care, spre surpriza generală, îl face dintr-odată cunoscut dincolo de graniţele patriei sale. Are şaizeci şi doi de ani, iar cursa vieţii sale se accelerează vertiginos; îi mai rămân circa doisprezece ani pentru a trăi şi a scrie, ca într-o febră neîntreruptă, partea esenţială a întregii sale opere; invitat la toate festivalurile organizate de Societatea internaţională pentru muzica contemporană, apare alături de Bartók, Schönberg, Stravinski, ca un frate al lor (un frate mult mai vârstnic, dar un frate totuşi).

Cine era aşadar Janáček? Un provincial în chip naiv obnubilat de folclor, aşa cum l-au prezentat constant aroganţii muzicologi de la Praga? Sau unul dintre marii compozitori ai muzicii moderne? Şi în acest caz, al cărei muzici moderne? El nu aparţinea nici unui curent cunoscut, nici unui grup, nici unei şcoli! Era diferit şi era singur.

Vladimir Helfert devine, în 1919, profesor la Universitatea din Brno şi, fascinat de Janáček, se apucă numaidecât să scrie o imensă monografie despre el, pe care o plănuieşte în patru volume. Janáček moare în 1928 şi zece ani mai târziu, după

studii îndelungate, Helfert îşi încheie primul volum. Suntem în anul 1938, München, ocupaţia germană, războiul. Deportat într-un lagăr de concentrare, Helfert moare în primele zile de pace. Din monografia sa rămâne doar primul volum, la sfârşitul căruia Janáček are abia treizeci şi cinci de ani şi nicio lucrare valabilă.

O anecdotă. În 1924, Max Brod editează (în germană) o scurtă monografie entuziastă despre Janáček (prima carte scrisă despre el). Helfert îl atacă numaidecât: Brod e lipsit de seriozitate ştiinţifică! Dovada: habar n-are de existenţa anumitor compoziţii de tinereţe! Janáček îi apără pe Brod: la ce bun s-ar fi oprit asupra unor lucrări fără nici o însemnătate? De ce-am judeca un compozitor după lucrări pe care el însuşi nu mai dă două parale şi din rândul cărora a pus chiar pe foc o mare parte?

Iată conflictul arhetipal. Cum să surprinzi un stil nou, o estetică nouă? Alergând în trecut, spre tinereţea artistului, spre prima lui aventură amoroasă, spre scutecele de sugar, cum le place istoricilor să facă? Sau, aşa cum fac practicienii artei, aplecându-te asupra operei înseşi, asupra structurii sale, analizată la sânge, comparată şi confruntată?

Mă gândesc la faimoasa premieră a lui *Hernani;* Hugo are douăzeci şi opt de ani, prietenii săi simt şi mai tineri, şi toţi sunt pasionaţi nu numai de piesă, ci şi, mai cu seamă, de noua ei estetică, pe care o cunosc, pe care o apără, pentru care se bat. Mă gândesc la Schönberg; cu oricâte strâmbături din nas l-ar fi întâmpinat marele public, era înconjurat de tineri muzicieni, de elevii săi şi de cunoscători, între care Adorno, care va scrie despre el o carte celebră, o mare explicaţie dată muzicii sale. Mă gândesc la suprarealişti, siliţi să-şi însoţească arta cu un manifest teoretic pentru a împiedica orice neînţelegere. Altfel spus: toate curentele artei moderne s-au bătut întotdeauna *deopotrivă* pentru arta lor şi pentru programul lor estetic.

În provincia lui, Janáček nu avea în jurul său niciun grup de prieteni. Niciun Adorno, nici măcar o zecime, o sutime de Adorno, ca să explice noutatea muzicii sale care a trebuit astfel să înainteze singură, fără nici un sprijin teoretic, ca un alergător unijambist. În ultimul deceniu al vieţii sale, la Brno, era adorat de un cerc de tineri muzicieni care-l înţelegeau, dar vocile lor abia dacă se auzeau. Cu câteva luni înainte de moartea sa, Opera Naţională din Praga (cea care refuzase *Jenůfa* vreme de

paisprezece ani) a pus în scenă *Wozzeck* de Alban Berg; publicul praghez, enervat de această muzică prea modernă, a fluierat spectacolul, aşa că direcţiunea teatrului, supusă, a retras rapid *Wozzeck* din program. E momentul în care bătrânul Janáček ia public, şi violent, apărarea lui Berg, ca şi cum ar fi vrut să anunţe, cât mai avea încă timp, cărui curent îi aparţine, cine sunt „ai lui", cei de a căror prezenţă a fost lipsit toată viaţa.

Astăzi, la optzeci de ani de la moartea sa, deschid dicţionarul Larousse şi îi citesc portretul: „... a întreprins o culegere sistematică de cântece populare, a căror sevă i-a alimentat întreaga operă şi întreaga gândire politică" (încercaţi să vi-l închipuiţi pe idiotul improbabil reliefat de această frază!)... opera sa este „în chip fundamental naţională şi etnică" (adică, în afara contextului internaţional al muzicii moderne!)... operele sale simt „impregnate de ideologia socialistă" (absurditate totală...); formele sale sunt caracterizate drept „tradiţionale", dar se trece sub tăcere nonconformismul său; dintre operele compuse de el, se menţionează Šárka (operă imatură, pe drept cuvânt uitată), în timp ce despre Din casa morţilo*r, una din cele ma*i mari opere ale veacului, nu se suflă o vorbă.

Cum să ne mai mirăm, aşadar, că, vreme de decenii, pianişti şi dirijori, derutaţi de asemenea indicatoare, au rătăcit în căutarea stilului său? Am o admiraţie cu atât mai mare pentru cei care l-au înţeles numaidecât şi fără îndoieli: Charles Mackerras, Alain Planès, cvartetul Berg... La şaptezeci şi cinci de ani de la moartea sa, în 2003, la Paris, am asistat la un mare concert cântat în două rânduri în faţa unui public entuziast: Pierre Boulez dirija *Capriccio, Sinfonietta* şi *Missa glagolitică. N-a*m ascultat niciodată un Janáček mai janacekian: cu claritatea sa impertinentă, cu expresivitatea sa antiromantică, cu brutala sa modernitate. Mi-am zis atunci: Poate că, după o cursă care a durat un întreg secol, Janáček, într-un singur picior, e în sfârşit pe cale să ajungă din urmă, o dată pentru totdeauna, plutonul alor săi.

CEA MAI NOSTALGICĂ OPERĂ

1

Între operele compuse de Janáček există când capodopere; libretele a când dintre ele (*Jenůfa* – 1902, *Katia Kabanova* – 1921, *Cazul Makropulos* – 1924) sunt piese de teatru aranjate şi scurtate. Celelalte două (*Vulpea cea şireată* – 1923 şi *Din casa morţilor* – 1927) sunt diferite: primul libret e scris după un roman-foileton al unui autor ceh contemporan (operă fermecătoare, dar fără prea mari ambiţii artistice), celălalt e inspirat de amintirile din ocnă ale lui Dostoievski, în ambele cazuri, nu mai era de-ajuns să scurtezi sau să aranjezi; trebuiau create opere teatrale autonome, cu o nouă arhitectură. O sarcină pe care Janáček n-a putut-o delega nimănui, şi-a asumat-o el însuşi.

În plus, sarcină complicată de faptul că cele două modele literare nu au nici compoziţie, nici tensiune dramatică, *Vulpea cea şireată* fiind o simplă suită de tablouri despre o *idilă* forestieră, iar *Din casa morţilor,* un *reportaj* despre viaţa ocnaşilor. Şi iată acum lucrul demn de remarcat: nu numai că Janáček n-a făcut nimic, în transcrierea sa, pentru a atenua această lipsă a intrigii şi a suspansului, el a întărit-o chiar; a transformat acest dezavantaj într-un atu.

Pericolul consubstanţial operei este acela că muzica sa poate deveni cu uşurinţă o simplă *ilustrare;* că *spectatorul,* prea concentrat asupra desfăşurării acţiunii, poate înceta să mai fie *ascultător.* Din acest punct de vedere, faptul că Janáček a renunţat la povestire, la acţiunea dramatică, apare drept suprema strategie a unui mare muzician care vrea să răstoarne „raportul de forţe" din cadrul genului muzical al operei, punând în chip radical muzica în prim-plan.

Şi tocmai această estompare a intrigii i-a permis lui Janáček să găsească, în aceste două opere mai mult decât în celelalte trei, *specificitatea textului de operă,* lucru ce poate fi demonstrat printr-o probă negativă: dacă ar fi reprezentate fără muzică, libretele s-ar dovedi mai degrabă lipsite de orice valoare; fiindcă, încă din momentul conceperii lor, Janáček rezervă muzicii rolul dominant; muzica povesteşte, muzica dezvăluie psihologia personajelor, emoţionează, surprinde,

meditează, vrăjeşte, ba chiar organizează ansamblul şi determină arhitectura lucrării (de altminteri foarte elaborată şi rafinată).

2

Animalele personificate ne-ar putea face să credem că *Vulpea cea şireată* este un basm cu zâne, o fabulă sau o alegorie; o eroare care ar ascunde originalitatea esenţială a acestei lucrări: rădăcinile sale înfipte în *proza* vieţii omeneşti, în cotidianul cel mai obişnuit. Decorul: o cabană forestieră, un han, pădurea; personajele: un pădurar cu cei doi prieteni ai săi, învăţătorul satului şi preotul, apoi un hangiu, nevasta lui, un braconier; şi animale. Personificarea nu le-a rupt câtuşi de puţin pe acestea de proza cotidianului: vulpea e prinsă de pădurar, e închisă în ogradă, apoi scapă, îşi duce viaţa în pădure, are pui şi, împuşcată de un braconier, sfârşeşte în chip de manşon al logodnicei ucigaşului său. Doar surâsul unei dezinvolturi ludice se adaugă, în scenele animaliere, la banalitatea vieţii cotidiene aşa cum este ea: revolta găinilor care cer drepturi sociale, bârfele moralizatoare ale păsărilor pizmaşe etc.

Aceeaşi temă leagă lumea animală de cea a oamenilor: timpul care trece, bătrâneţea către care duc toate drumurile. Bătrâneţea: în celebrul său poem, Michelangelo vorbeşte despre ea ca un pictor: acumulând detalii concrete şi cumplite ale decăderii fizice; Janáček, în schimb, vorbeşte despre ea ca un muzician: „esenţa muzicală" a bătrâneţii (muzicală în sensul: accesibilă muzicii, pe care doar muzica o poate exprima) este infinita nostalgie a timpului care trece.

3

Nostalgia. Ea determină nu doar atmosfera lucrării, ci şi arhitectura sa bazată pe paralelismul a două timpuri confruntate încontinuu: timpul oamenilor care îmbătrânesc încet şi cel al animalelor a căror viaţă trece în ritm precipitat; în oglinda timpului rapid al vulpii, bătrânul pădurar zăreşte efemeritatea melancolică a propriei sale vieţi.

În prima scenă a operei, el trece obosit prin pădure. „Mă simt sfârşit, suspină el, ca după noaptea nunţii", apoi se aşază şi

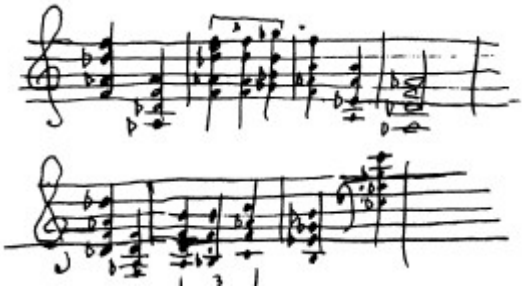
adoarme. În ultima scenă, îşi aduce aminte iar de ziua nunţii sale şi adoarme iar sub un copac. Prin plasarea în acest cadru uman, nunta vulpii, sărbătorită cu multă veselie în mijlocul operei, e aureolată de blânda lumină a unui rămas-bun.

Pasajul final al operei începe cu o scenă lipsită de însemnătate, dar care îmi provoacă întotdeauna o strângere de inimă. Pădurarul şi învăţătorul sunt singuri la han. Al treilea prieten, preotul, mutat în alt sat, nu mai e cu ei. Nevasta hangiului, copleşită de treburi, n-are chef să vorbească. Învăţătorul e şi el tăcut: femeia pe care o iubeşte se măritã chiar în acea zi. Conversaţia este, aşadar, sărăcăcioasă: unde-i hangiul? În oraş; şi preotul ce-o mai fi făcând? cine ştie; dar câinele pădurarului de ce nu e acolo? nu-i mai place să iasă, Ü dor labele, e bătrân; ca şi noi, adaugă pădurarul. Nu cunosc nici o scenă de operă de o asemenea banalitate; şi nu cunosc nici scenă de o tristeţe mai sfâşietoare şi mai *adevărată.*

Janáček a reuşit să spună ceea ce *numai o operă poate spune*: insuportabila nostalgie a unei sporovăieli într-un han nu poate fi exprimată decât într-o operă: muzica devine a patra dimensiune a unei situaţii care, în lipsa ei, ar rămâne anodină, neobservată, mută.

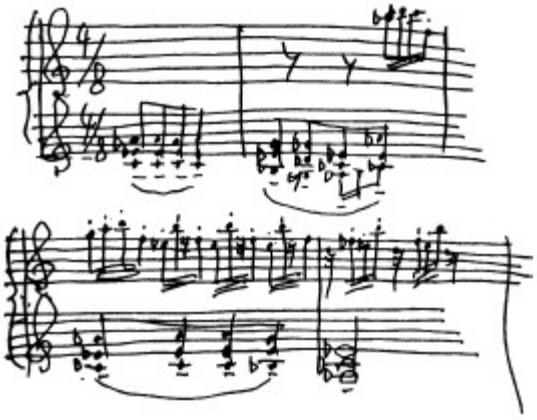
4

După ce şi-a băut minţile, învăţătorul, singur pe câmp, vede o floarea-soarelui. Îndrăgostit nebuneşte de o femeie, crede că e chiar ea. Cade-n genunchi şi-i face florii-soarelui o declaraţie de dragoste. „Te voi urma până la capătul lumii. Am să te strâng în braţe.” Sunt doar şapte măsuri, dar de un patetism extrem de intens. Le transcriu aici cu armoniile lor pentru a arăta că nu există nicio notă care, printr-o disonanţă neprevăzută (cum ar fi cazul la Stravinski), să sugereze caracterul grotesc al acestei declaraţii:



Iată înţelepciunea bătrânului Janáček: el ştie că ridicolul sentimentelor noastre nu le afectează câtuşi de puţin autenticitatea. Cu cât pasiunea învăţătorului e mai adâncă şi mai sinceră, cu atât e mai comică şi cu atât e mai tristă. (Apropo, să ne închipuim scena fără muzică: ea n-ar fi *decât* comică. De un comic plat. Doar muzica lasă să se întrevadă tristeţea ei ascunsă.)

Să rămânem însă la acest cântec de dragoste pentru o floarea-soarelui. El are doar şapte măsuri, nu mai revine şi n-are nicio prelungire. Iată-ne deci la antipodul emotivităţii wagneriene, caracterizată printr-o lungă melodie care, de fiecare dată, adânceşte, aprofundează, lărgeşte şi amplifică până la beţie o singură emoţie. La Janáček, emoţiile nu simt mai puţin intense, dar sunt extrem de concentrate şi deci scurte. Lumea seamănă cu un carusel în care sentimentele trec, alternează, se înfruntă şi, adesea, în pofida incompatibilităţii lor, se fac auzite simultan; de aici rezultă o inimitabilă tensiune a întregii muzici janacekiene; dovadă sunt primele măsuri din *Vulpea cea şireată:* un motiv *legato* de o languroasă nostalgie se izbeşte de un motiv *staccato,* sâcâitor, care se încheie cu trei note rapide, repetate de mai multe ori şi din ce în ce mai agresive:



Cele două motive emoţional contradictorii, expuse în acelaşi timp, întreţesute, suprapuse, unul opunându-se celuilalt, ocupă, în această simultaneitate tulburătoare, primele patruzeci şi una de măsuri şi ne cufundă încă de la început în atmosfera emoţională încordată a sfâşietoarei idile care este *Vulpea cea şireată.*

5

Ultimul act: pădurarul îşi ia la revedere de la învăţător şi pleacă de la han; în pădure, se lasă năpădit de nostalgie: se gândeşte la ziua nunţii când hoinărea, sub aceiaşi copaci, împreună cu nevasta lui: un cântec plin de vrajă; elogiul unei primăveri pierdute. Aşadar, în cele din urmă un final sentimental cum se cuvine? Nu tocmai „cum se cuvine”, fiindcă proza intervine neîncetat în elogiu; mai întâi, sub chipul unui dezagreabil bâzâit de muşte (viori *sul ponticello*); pădurarul le alungă de pe obraz: „Fără muştele astea, aş adormi îndată.” Căci, să nu uităm, e bătrân, bătrân ca şi câinele lui pe care-l dor labele; cu toate astea, vreme de câteva măsuri îşi continuă cântecul înainte să aţipească de tot. În vis, vede toate animalele pădurii şi, printre ele, o vulpiţă, fiica vulpii celei şirete. Şi pădurarul îi spune: „Am să te prind ca pe maică-ta, dar de data asta o să am mai multă grijă de tine, ca să nu ne dea pe amândoi la ziar.” E o aluzie la romanul-foileton pe care se baza opera lui Janáček; o glumă care ne scoate (pentru câteva clipe doar) din atmosfera de un lirism intens. Apoi, se apropie o broscuţă: „Ce cauţi aici, pocitanie mică?” îi spune pădurarul.

Broscuţa răspunde bâlbâindu-se: „Ce zici mata că vezi n-n-nu-s eu, e b-b-bunicu' meu. Mi-a v-v-vorbit o grămadă de matale." Şi astea sunt ultimele cuvinte ale operei. Pădurarul doarme adânc sub un copac (sforăie, poate) în timp ce muzica (foarte scurt, e vorba doar de câteva măsuri) se revarsă într-o beatitudine extatică.

6

Ah, broscuţa asta! Max Brod nu o iubea deloc. Max Brod, da, cel mai bun prieten al lui Franz Kafka; pretutindeni unde-i stătea în putinţă, îl susţinea pe Janáček; i-a tradus operele în nemţeşte, deschizând porţile teatrelor de limbă germană. Prietenia sinceră pe care i-o purta lui Janáček l-a autorizat să-i comunice compozitorului toate părerile lui critice. Broscuţa, îi scrie el într-o scrisoare, trebuie să dispară, iar în locul bâlbâielii ei trebuie ca pădurarul să rostească solemn cuvintele ce vor reprezenta deznodământul operei! Ba chiar îi propune: *So kehrt ailes zurück, alles in ewiger Jugendpracht!* „Astfel totul se întoarce, totul cu o veşnică forţă tinerească!"

Janáček a refuzat. Fiindcă propunerea lui Brod contrazicea toate intenţiile sale estetice, contrazicea polemica pe care o purtase toată viaţa. Polemică ce-l opunea întregii tradiţii a operei, îl opunea lui Wagner. Îl opunea lui Smetana, îl opunea muzicologiei oficiale a compatrioţilor săi. Altfel spus (pentru a utiliza formula lui René Girard), îi opunea „minciunii romantice". Mica dispută privitoare la broscuţă dezvăluie romantismul incurabil al lui Brod: să ni-l închipuim pe bătrânul pădurar obosit, cu braţele desfăcute, cu capul dat pe spate, cântând un imn de glorie pentru veşnica tinereţe! Iată minciuna romantică prin excelenţă sau, pentru a utiliza altă expresie: iată *kitsch-ul.*

Cele mai mari personalităţi literare al Europei centrale din secolul XX (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, dar şi Freud) s-au revoltat (foarte izolaţi în revolta lor) împotriva moştenirii secolului precedent care, în partea lor de Europă, se încovoia sub povara deosebit de grea a romantismului. Potrivit lor, în paroxismul lui vulgar, romantismul dă inevitabil naştere kitsch-ului. Iar kitsch-ul este pentru ei (ca şi pentru discipolii şi moştenitorii lor) cel mai mare *rău estetic*.

Europa centrală care, în secolul XIX, n-a dat lumii niciun

Balzac, niciun Stendhal, a avut un adevărat cult pentru operă, care a jucat aici un rol social, politic, naţional ca nicăieri în altă parte. Aşadar, *opera ca atare,* spiritul ei, grandilocvenţa ei proverbială, a provocat iritarea ironică a acestor mari moderniști; pentru Hermann Broch, de pildă, opera lui Wagner, cu pompa şi sentimentalismul ei, cu lipsa ei de realism, reprezenta paradigma însăşi a kitsch-ului.

Prin estetica operei sale componistice, Janáček face parte din această pleiadă a marilor (şi solitarilor) antiromantici din Europa centrală. Chiar dacă şi-a consacrat operei întreaga viaţă, el s-a raportat la tradiţia ei, la convenţia şi la gesticulaţia ei, la fel de critic ca şi Hermann Broch.

7

Janáček a fost unul dintre primii muzicieni care a compus o operă (s-a apucat să scrie *Jenůfa* înainte de sfârşitul secolului XIX) pe un text în proză. Ca şi cum odată cu acest mare gest, prin care a refuzat definitiv limbajul versificat (şi împreună cu el viziunea poetică asupra realităţii), ca şi cum odată cu acest mare gest şi-a descoperit brusc stilul. Şi marele său pariu: să caute frumuseţea muzicală în proză: în proza situaţiilor cotidiene; în cea a *limbajului vorbit* care-i va inspira arta melodiei.

Nostalgia elegiacă: subiectul sublim şi etern al muzicii şi al poeziei. Numai că nostalgia pe care o dezvăluie Janáček în *Vulpea cea şireată* e departe de gesturile teatrale care deplâng trecerea timpului. Uluitor de reală, ea se află acolo unde n-o caută nimeni: în pălăvrăgeala celor doi bătrâni de la han; în moartea unui biet animal; în dragostea unui învăţător îngenuncheat în faţa florii-soarelui.

VIII
Uitarea lui Schönberg

NU E ANIVERSAREA MEA

(text publicat în 1995 în *Frankfurter Rundschau,*
alături de alte texte care sărbătoreau
centenarul cinematografului)

Ceea ce fraţii Lumière au inventat în 1895 nu era o artă, ci o tehnică ce permitea surprinderea, prezentarea, păstrarea şi arhivarea imaginii vizuale a unei realităţi, nu într-o fracţiune de secundă, ci în mişcarea şi durata ei. Fără această descoperire a „fotografiei în mişcare", lumea de azi n-ar fi ceea ce este: noua tehnică a devenit, primo, *agentul principal al îndobitocirii* (incomparabil mai puternic decât literatura proastă din trecut: spoturi publicitare, seriale de televiziune), secundo, *agentul indiscreţiei planetare* (camerele de luat vederi care filmează în secret adversari politici în situaţii compromiţătoare, imortalizează durerea unei femei pe jumătate goală, întinsă pe o targă în urma unui atentat...).

E adevărat că există şi *filmul ca artă*: dar importanţa lui e mult mai mică decât aceea a filmului ca tehnică, iar istoria lui e, fără doar şi poate, cea mai scurtă dintre toate istoriile artelor. Îmi amintesc de un dineu la Paris acum peste douăzeci de ani. Un tânăr, simpatic şi inteligent, vorbeşte despre Fellini cu un dispreţ glumeţ şi batjocoritor. Găseşte că ultimul lui film este de-a dreptul jalnic. Îl privesc ca hipnotizat. Ştiind cât de nepreţuită e imaginaţia, simt faţă de filmele lui Fellini, în primul rând, o umilă admiraţie. Şi acum, în faţa acestui tânăr sclipitor, în Franţa de la începutul anilor ’80, mă încearcă pentru prima oară o senzaţie pe care n-am cunoscut-o niciodată în Cehoslovacia, nici chiar în cei mai negri ani ai stalinismului: senzaţia de a mă afla într-o epocă de după artă, într-o lume din care arta dispare fiindcă dispar nevoia de artă, sensibilitatea, dragostea pentru artă.

De atunci, am constatat din ce în ce mai frecvent că Fellini nu mai e iubit; chiar dacă el a reuşit să-şi pună, prin opera lui, amprenta pe o întreagă epocă din istoria artei moderne (la fel ca Stravinski, ca Picasso); chiar dacă a realizat, cu o fantezie incomparabilă, fuziunea dintre vis şi realitate, această veche dorinţă-program a suprarealiştilor; chiar dacă, în ultima sa perioadă (în mod special desconsiderată), a ştiut să-şi înzestreze privirea visătoare cu o luciditate care demască lumea

contemporană cu cruzime (amintiţi-vă: *Prova d'orchestra, Cetatea femeilor, E la nave va, Ginger şi Fred, Intervista, La Voce della luna).*

În această ultimă perioadă l-a înfruntat Fellini în chip violent pe Berlusconi, opunându-se practicii acestuia de a întrerupe filmele, la televiziune, cu spoturi publicitare. Am dibuit, în această confruntare, un sens profund: cum spotul publicitar este şi un gen cinematografic, confruntarea în cauză se desfăşura între cele două moşteniri ale fraţilor Lumière: confruntarea între filmul ca artă şi filmul ca agent de îndobitocire. Rezultatul se ştie: filmul ca artă a pierdut bătălia.

Epilogul confruntării a avut loc în 1993, când televiziunea berlusconiană a proiectat pe ecranele sale trupul lui Fellini, gol, dezarmat, în agonie (coincidenţă stranie: în filmul *La Dolce Vita,* din 1960, a fost prezentată în chip profetic, pentru prima oară, într-o scenă de neuitat, furia necrofilă a camerelor de luat vederi). Cotitura istorică se realizase: în calitatea lor de moştenitori ai fraţilor Lumière, orfanii lui Fellini nu mai aveau cine ştie ce însemnătate. Europa lui Fellini era alungată de o cu totul altă Europă. O sută de ani de cinematograf? Da. Dar nu e aniversarea mea.

CE VA RĂMÂNE DIN TINE BERTOLT?

În 1999, un săptămânal parizian (unul dintre cele mai serioase) a publicat un dosar despre „Oamenii geniali ai secolului”. Palmaresul număra optsprezece nume: Coco Chanel, Maria Callas, Sigmund Freud, Marie Curie, Yves Saint-Laurent, Le Corbusier, Alexander Fleming, Robert Oppenheimer, Rockefeller, Stanley Kubrick, Bill Gates, Pablo Picasso, Ford, Albert Einstein, Robert Noyce, Edward Teller, Thomas Edison, Morgan. Aşadar: nici un romancier, nici un poet, nici un dramaturg; niciun filosof; un singur arhitect; un singur pictor, dar doi creatori de modă; nici un compozitor, o cântăreaţă; un singur cineast (lui Eisenstein, lui Chaplin, lui Bergman, lui Fellini, jurnaliştii i l-au preferat pe Kubrick). Acest palmares nu era înjghebat de nişte ignoranţi. El anunţa, cu o mare luciditate, o schimbare reală: noua relaţie a Europei cu literatura, cu filosofia, cu arta.

Dar marile personalităţi ale culturii au fost oare uitate? Uitate nu e cuvântul potrivit. Îmi amintesc că tot atunci, spre sfârşitul secolului, am fost inundaţi de un val de monografii: despre Graham Greene, Ernest Hemingway, T.S. Eliot, Philip Larkin, Bertolt Brecht, Martin Heidegger, Pablo Picasso, Eugène Ionesco, Cioran şi altele şi altele…

Aceste monografii pline de fiere (îi mulţumesc lui Craig Raine, care i-a luat apărarea lui Eliot, îi mulţumesc lui Martin Amis, care i-a luat apărarea lui Larkin) limpezeau sensul palmaresului din săptămânalul parizian: geniile culturii au fost înlăturate fără nici un regret; cu o nespusă uşurare, Coco Chanel a fost preferată acelor corifei ai culturii care au făcut un pact cu flagelul veacului, cu perversitatea sa, cu crimele sale. Europa intra în *era procurorilor:* Europa nu mai era iubită; Europa nu se mai iubea pe sine.

Înseamnă asta că toate acele monografii erau extrem de severe cu operele autorilor zugrăviţi? În nici un caz, în acea perioadă arta îşi pierduse deja orice atracţie, iar profesorii şi cunoscătorii nu se mai ocupau nici de tablouri, nici de cărţi, ci de cei care le făcuseră; de viaţa lor.

Dar ce înseamnă viaţa în era procurorilor?

Un lung şir de evenimente menit să ascundă, sub suprafaţa sa înşelătoare, Greşeala.

Pentru a găsi Greşeala sub masca ei, monografistul are

nevoie de talentul unui detectiv şi de o reţea de turnători. Şi, ca să nu-şi piardă înaltul statut de savant, trebuie să citeze numele delatorilor în subsolul paginilor, fiindcă numai aşa se poate transforma, din perspectiva ştiinţei, o bârfă într-un adevăr.

Deschid imensa carte de opt sute de pagini consacrată lui Bertolt Brecht. Autorul, profesor de literatură comparată la Universitatea din Maryland, după ce demonstrează cu lux de amănunte josnicia *sufletului* lui Brecht (homosexualitatea disimulată, erotomania, exploatarea amantelor care erau adevăratele autoare ale pieselor sale, simpatiile prohitleriste, simpatiile prostaliniste, antisemitismul, înclinaţia spre minciună, răceala inimii), ajunge în sfârşit (capitolul 45) la *trupul* său, mai ales la mirosul lui foarte urât, pe care-l descrie într-un întreg paragraf; pentru a confirma această descoperire olfactivă, autorul indică, în nota 43 a capitolului, că deţine „această descriere minuţioasă de la persoana care era în acea vreme şefa laboratorului foto de la *Berliner Ensemble,* Vera Tenschert", care i-a vorbit despre asta „în 5 iunie 1985" (adică după treizeci de ani de la aşezarea puturosului personaj în sicriu).

Ah, Bertolt, ce va rămâne din tine?

Mirosul tău urât, păstrat vreme de trei decenii de fidela ta colaboratoare, reluat apoi de un savant care, după ce l-a intensificat cu metodele moderne ale laboratoarelor universitare, l-a trimis în viitorul mileniului nostru.

UITAREA LUI SCHÖNBERG

La un an sau doi după război, adolescent fiind, am întâlnit un cuplu de evrei cu vreo cinci ani mai mari decât mine; îşi petrecuseră tinereţea la Terezin şi pe urmă într-un alt lagăr. M-am simţit intimidat în faţa destinului lor care mă copleşea. Au fost iritaţi de stingherеala mea: „încetează, încetează!” şi m-au făcut să înţeleg, cu insistenţă, că viaţa îşi păstra acolo întregul ei evantai, cu plânsul şi cu glumele ei, cu oroarea şi cu tandreţea ei. Tocmai fiindcă iubeau viaţa, n-au îngăduit să fie transformaţi în legende, în monumente ale nefericirii, în documente ale cărţii negre a nazismului. I-am pierdut complet din vedere de atunci, dar n-am uitat ce-au încercat să mă facă să înţeleg.

Terezin, în cehă, Teresienstadt, în germană. Oraş transformat în ghetou, pe care naziştii l-au folosit pe post de vitrină, în care îi lăsau pe deţinuţi să trăiască într-un chip relativ civilizat pentru a-i putea arăta neghiobilor de la Crucea Roşie internaţională. Acolo se aflau grupaţi evreii din Europa centrală, în special din partea sa austro-cehă; în rândul lor, mulţi intelectuali, compozitori, scriitori, din marea generaţie ce trăise scăldată în lumina lui Freud, Mahler, Janáček, a şcolii vieneze a lui Schönberg, a structuralismului praghez.

Nu-şi făceau iluzii: trăiau în anticamera morţii; viaţa lor culturală era expusă de propaganda nazistă ca un alibi; ar fi trebuit însă, din cauza asta, să refuze acea libertate precară şi înşelătoare? Răspunsul lor a fost cum nu se poate mai limpede. Creaţiile lor, expoziţiile, concertele, iubirile lor, întreg evantaiul vieţii lor avea o însemnătate incomparabil mai mare decât comedia macabră a temnicerilor lor. Iată care a fost pariul lor. Astăzi, activitatea lor intelectuală şi artistică ne lasă fără grai; nu mă gândesc doar la operele pe care au reuşit să le creeze acolo (mă gândesc la compozitori! la Pavel Haas, elev cil lui Janáček, care-mi dăduse, în copilărie, lecţii de compoziţie muzicală! şi la Hans Krasa! şi la Gideon Klein şi la Ancerl, devenit după război unul din cei mai mari dirijori din Europa!), ci poate mai cu seamă la acea sete de cultură care, în acele condiţii înspăimântătoare, se înstăpânise peste întreaga comunitate din Terezin.

Ce reprezenta arta pentru ei? Modalitatea de a păstra larg

desfăcut evantaiul sentimentelor şi al reflecţiilor, pentru ca viaţa să nu fie redusă la unica dimensiune a ororii. Dar pentru artiştii deţinuţi acolo? Vedeau cum destinul lor personal se confunda cu cel al artei moderne, arta aşa-zis „degenerată", arta prigonită, batjocorită, condamnată la moarte. Privesc afişul de atunci al unui concert de la Terezin: în program: Mahler, Zemlinsky, Schönberg, Haba. Sub supravegherea călăilor, condamnaţii cântau o muzică condamnată.

Mă gândesc la ultimii ani ai secolului trecut. Memoria, datoria memoriei, travaliul memoriei erau cuvintele-stindard ale acelui timp. Urmărirea crimelor politice din trecut, ba chiar şi a umbrelor lor, a celor mai mici pete era considerată un act de onoare. Şi totuşi, acea memorie cu totul specială, incriminatoare, slujitoare zeloasă a pedepsei n-avea nimic de-a face cu memoria la care ţineau cu atâta patimă evreii din Terezin, nepăsători faţă de nemurirea torţionarilor lor, dar făcând totul pentru a-i păstra în memorie pe Mahler şi pe Schönberg.

Într-o zi, dezbătând acest subiect, mi-am întrebat un prieten: „... dar cunoşti Un s*upravieţuitor din Varşovia?* – Un supravieţuitor? Care anume?" Nu ştia despre ce vorbesc. Cu toate astea, Un s*upravieţuitor din Varşovia (Ein Überlebender aus Warschau),* oratoriu al lui Arnold Schönberg, este cel mai grandios monument pe care muzica l-a dedicat Holocaustului. Întreaga esenţă existenţială a tragediei evreilor din secolul XX este păstrată vie în el. În toată cumplita lui măreţie. În toată cumplita lui frumuseţe. Ne batem pentru a nu-i uita pe asasini. Pe Schönberg însă l-am uitat.

IX
Pielea: *un arhi-roman*

1. ÎN CĂUTAREA UNEI FORME

Există scriitori, metri scriitori, care ne uimesc prin forţa spiritului lor, dar care par marcaţi de un blestem: acela de a nu fi găsit, pentru tot ce aveau de spus, o formă originală care să fie legată de personalitatea lor la fel de strâns precum simt ideile lor. Mă gândesc, de pildă, la marii scriitori francezi din generaţia lui Malaparte; în tinereţe, îi iubeam nespus pe toţi; pe Sartre, poate, cel mai mult. Curios lucru: tocmai el, în eseurile lui („manifestele" lui) despre literatură, m-a surprins prin suspiciunea faţă de noţiunea de roman; nu-i place să spună „roman", „romancier"; evită să pronunţe acest cuvânt, care ar reprezenta primul indiciu al unei forme; nu vorbeşte decât de „proză", de „scriitorul de proză", eventual de „prozator". Şi explică: recunoaşte o „autonomie estetică" poeziei, nu şi prozei: „Proza este utilitară prin esenţa ei. [...] Scriitorul este un vorbitor: el desemnează, demonstrează, ordonează, refuză, interpelează, imploră, insultă, convinge, insinuează." Dar în acest caz, ce însemnătate poate avea forma? Răspunsul: „... e vorba de a şti despre ce vrem să scriem: despre fluturi sau despre condiţia evreilor. Iar când ştim, rămâne să hotărâm cum vom scrie despre asta." Şi, într-adevăr, toate romanele lui Sartre, oricât de importante ar fi, sunt caracterizate prin eclectis*mul formei* lor.

Când aud numele lui Tolstoi, îmi vin numaidecât în minte cele două mari romane ale sale cărora nimic nu li se poate asemui. Când spun Sartre, Camus, Malraux, personalităţile lor îmi evocă în primul rând biografiile lor, polemicile, lupta lor, poziţiile adoptate.

2. MODELUL PREALABIL AL SCRIITORULUI ANGAJAT

Cu circa douăzeci de ani înaintea lui Sartre, Malaparte era deja un „scriitor angajat”. Să spunem mai degrabă modelul lui prealabil; fiindcă faimoasa formulă sartriană nu era folosită pe atunci, iar Malaparte nu scrisese încă nimic. La cincisprezece ani e secretarul organizaţiei locale a tineretului republican (partid de stânga); când împlineşte şaisprezece ani, izbucneşte războiul din ’914, Malaparte îşi abandonează căminul, trece graniţa în Franţa şi se înrolează într-o legiune de voluntari pentru a lupta împotriva nemţilor.

Nu vreau să atribui hotărârilor luate de tineri mai multă raţiune decât pot să aibă; nu-i mai puţin adevărat însă că faptele lui Malaparte erau remarcabile. În plus, erau sincere, situate, trebuie spus, dincolo de comedia mediatică ce-ar însoţi astăzi, în chip fatal, orice gest politic. Spre sfârşitul războiului, e grav rănit, într-o bătălie sângeroasă, de un aruncător de flăcări german. Va rămâne, pentru tot restul vieţii, cu plămânii afectaţi şi cu sufletul traumatizat.

De ce spuneam însă că tânărul student-soldat era un model prealabil de *scriitor* angajat? Ceva mai târziu, Malaparte povesteşte o amintire: tinerii voluntari italieni s-au divizat rapid în două grupuri rivale: unii se revendicau de la Garibaldi, ceilalţi de la Petrarca (cel care trăise în aceeaşi zonă din sudul Franţei în care tinerii se adunaseră înainte de a pleca pe front). Or, în această dispută de adolescenţi, Malaparte se pusese sub stindardul lui Petrarca, opunându-se garibaldienilor. Încă din prima clipă, angajamentul său era diferit de cel al unui sindicalist, al unui militant politic, dar semăna cu cel al unui Shelley, al unui Hugo sau al unui Malraux.

După război, încă foarte tânăr, intră în partidul lui Mussolini; afectat în continuare de amintirea masacrelor, vede în fascism promisiunea unei revoluţii care ar lichida lumea pe care a cunoscut-o şi detestat-o. E ziarist, la curent cu tot ce se petrece în viaţa politică, e un personaj monden, ştie să fie sclipitor şi să seducă, dar este mai cu seamă îndrăgostit de artă şi de poezie, îl preferă în continuare pe Petrarca lui Garibaldi, iar oamenii pe care-i îndrăgeşte mai presus de orice simt artiştii şi scriitorii.

Şi fiindcă Petrarca înseamnă pentru el mai mult decât

Garibaldi, angajamentul său politic e personal, extravagant, independent, nedisciplinat, astfel încât intră rapid în conflict cu puterea (în aceeaşi epocă, în Rusia, intelectualii comunişti se aflau exact în aceeaşi situaţie), este chiar arestat „pentru activităţi antifasciste", exclus din partid, ţinut o vreme în puşcărie, apoi condamnat la un lung domiciliu forţat. Achitat, redevine ziarist, apoi, mobilizat în 1940, trimite de pe frontul rusesc articole foarte curând socotite (pe drept cuvânt) antigermane şi antifasciste, aşa că petrece din nou câteva luni în puşcărie.

3. DESCOPERIREA UNEI FORME

Malaparte a scris în viaţa sa multe cărţi – eseuri, polemici, note, amintiri –, toate inteligente, sclipitoare, dar care ar fi fost deja uitate dacă n-ar fi existat *Kaputt* şi *Pielea.* Cu *Kaputt,* n-a scris doar o carte importantă, ci a găsit şi o formă de o absolută noutate şi care-i aparţine în exclusivitate.

Ce este această carte? La prima vedere, reportajul unui corespondent de război. Un reportaj excepţional, senzaţional chiar, fiindcă, în calitate de ziarist la *Corriere della Sera* şi ofiţer al armatei italiene, Malaparte parcurge Europa ocupată de nazişti cu libertatea unui spion nedetectabil. Lumea politică se destăinuie în faţa scriitorului sclipitor obişnuit al saloanelor: în *Kaputt,* el relatează conversaţiile sale cu oameni de stat italieni (mai ales cu Ciano, ministrul Afacerilor Externe, ginere al lui Mussolini), cu politicieni germani (cu Frank, *Generalgouverneur* al Poloniei, care organizează masacrele împotriva evreilor, dar şi cu Himmler, pe care-l întâlneşte gol într-o saună finlandeză), cu dictatori ai ţărilor satelite (cu Ante Pavelić, conducătorul Croaţiei), însoţindu-şi totodată relatările mondene cu note despre viaţa reală a oamenilor obişnuiţi (din Germania, Ucraina, Serbia, Croaţia, Polonia, România, Finlanda).

E de mirare, dat fiind caracterul unic al mărturiilor sale, că niciun istoric al ultimului război nu i-a folosit experienţele, n-a citat niciodată vorbele politicienilor pe care Malaparte îi lasă să rostească lungi discursuri în cartea sa. E straniu, dar e de înţeles: fiindcă acest reportaj e altceva decât un reportaj; este o *operă literară* a cărei *intenţie estetică* e atât de puternică, atât de manifestă, încât un cititor sensibil îl exclude *spontan* din

contextul mărturiilor aduse de istorici, jurnalişti, politologi şi memorialişti.

Intenţia estetică a cărţii se vede în chipul cel mai izbitor în originalitatea formei sale. Să încercăm să-i descriem arhitectura: cartea are o *triplă* împărţire: în părţi, în capitole şi în secţiuni. Sunt şase părţi (fiecare purtând un titlu); fiecare parte are mai multe capitole (care poartă şi ele un titlu); şi fiecare capitol e împărţit în secţiuni (fără titlu, separate unele de altele printr-un simplu rând alb).

Iată titlurile celor şase părţi: „Caii", „Şobolanii", „Câinii", „Păsările", „Renii", „Muştele". Aceste animale sunt prezente ca fiinţe materiale (scena de neuitat din partea întâi: zeci de cai prinşi în gheaţa unui lac din care răsar la suprafaţă doar capetele animalelor moarte), dar şi (mai ales) ca metafore (în partea a doua, *şobolanii* îi simbolizează pe evrei aşa cum au fost trataţi de nemţi; în partea a şasea, *muştele* se înmulţesc în chip absolut real din pricina căldurii şi a cadavrelor, dar simbolizează în acelaşi timp atmosfera unui război care nu se mai sfârşeşte...).

Derularea evenimentelor nu este organizată ca o suită *cronologică* a întâmplărilor trăite de reporter; intenţionat *eterogene,* evenimentele fiecărei părţi sunt situate în mai multe momente istorice, în locuri diferite; de pildă, partea întâi (Malaparte se află la Stockholm la un vechi prieten) numără trei capitole: în primul, cei doi bărbaţi îşi amintesc de viaţa petrecută la Paris; în al doilea, Malaparte (aflat tot la Stockholm cu prietenul său) povesteşte ce a trăit în Ucraina însângerată de război; în al treilea, vorbeşte despre şederea sa în Finlanda (unde a văzut cumplitul spectacol al capetelor de cai răsărind dintr-un lac îngheţat). Aşadar, întâmplările din fiecare parte nu se petrec nici la aceeaşi dată, nici în acelaşi loc; unitatea fiecărei părţi este dată de aceeaşi atmosferă, de acelaşi destin colectiv (de exemplu, în partea a doua, destinul evreilor) şi, mai cu seamă, de acelaşi aspect al existenţei umane (indicat de metafora animală din titlu).

4. SCRIITORUL NEANGAJAT

Manuscrisul romanului *Kaputt,* scris în condiţii incredibile (în mare parte la un ţăran din Ucraina ocupată de Wehrmacht), a

fost publicat încă din 1944, chiar înainte de sfârşitul războiului, într-o Italie abia eliberată. Romanul *Pielea,* scris imediat după asta, în primii ani de după război, a fost editat în 1949. Cele două cărţi se aseamănă: forma descoperită de Malaparte în *Kaputt* se află şi la baza romanului *Pielea;* dar pe cât e de evidentă înrudirea celor două cărţi, pe atât de importantă e deosebirea lor:

Pe scena romanului *Kaputt* apar foarte frecvent personaje istorice reale, ceea ce creează un echivoc: cum să înţelegem aceste pasaje? drept relatarea unui jurnalist mândru de exactitatea şi onestitatea mărturiei sale? sau drept fantezia unui autor care vrea să ofere propria sa viziune despre aceste personaje istorice cu întreaga libertate a poetului?

În *Pielea,* echivocul dispare: aici, personajele istorice nu-şi au locul. Există şi aici mari reuniuni mondene în care aristocraţii italieni de la Napoli întâlnesc ofiţeri ai armatei americane, dar de data asta nu are nicio importanţă dacă numele lor sunt adevărate sau imaginare. A existat oare cu adevărat colonelul american Jack Hamilton care-l însoţeşte pe Malaparte de-a lungul întregii cărţi? Dacă da, se numea el Jack Hamilton? Şi spunea oare ceea ce-l pune să spună Malaparte? Toate aceste întrebări nu prezintă nici cel mai mic interes. Căci am părăsit *cu totul* teritoriul ce aparţine jurnaliştilor sau memorialiştilor.

Altă mare schimbare: cel care a scris *Kaputt* era un „scriitor angajat", adică încredinţat că ştie unde se află răul şi unde se află binele, li detesta pe invadatorii germani aşa cum u detestase când avea optsprezece ani, cu un aruncător de flăcări în mână. Cum s-ar fi putut simţi neutru după ce văzuse pogromurile? (Apropo de evrei: cine altcineva a scris o mărturie atât de răscolitoare despre persecuţia lor cotidiană în toate ţările ocupate? Şi asta încă în 1944, atunci când nu se prea vorbea despre aşa ceva, ba chiar nici nu se ştia mare lucru!)

În *Pielea,* războiul nu s-a încheiat, dar deznodământul său e deja hotărât. Bombele cad în continuare, dar acum cad peste o altă Europă. Ieri, nu se punea problema dne e călăul şi dne victima. Acum, dintr-odată, binele şi răul şi-au acoperit chipul; noua lume e încă puţin cunoscută; necunoscută; enigmatică; povestitorul are o singură certitudine: e sigur că nu e sigur de nimic. Ignoranţa sa devine înţelepciune. În *Kaputt,* în conversaţii de salon cu fasciştii sau cu colaboraţioniştii, Malaparte îşi

ascundea, cu o ironie rece, constantă, propriile gânduri care, pentru cititor, deveneau cu atât mai clare. În *Pielea,* vorbele sale nu sunt nici reci, nici clare. Sunt în continuare ironice, dar este o ironie deznădăjduită, adesea exaltată; autorul exagerează, se contrazice; îşi face rău lui însuşi şi le face rău celorlalţi cu vorbele sale; cel ce vorbeşte este un om îndurerat. Nu un scriitor angajat. E un poet.

5. COMPOZIŢIA ROMANULUI *PIELEA*

Spre deosebire de *tripla* împărţire din *Kaputt* (în părţi, capitole şi secţiuni), împărţirea din *Pielea* este *dublă*: nu există părţi, ci doar o suită de douăsprezece capitole, fiecare purtând un titlu şi fiind compus din mai multe secţiuni fără titlu şi despărţite unele de altele printr-un rând alb. Compoziţia este deci mai simplă, naraţiunea mai rapidă şi întreaga carte cu un sfert mai scurtă decât precedenta. Ca şi cum trupul cam dolofan al lui *Kaputt* ar fi fost supus unei cure de slăbire.

Şi de înfrumuseţare. Voi încerca să ilustrez această frumuseţe prin capitolul şase („Vântul negru"), absolut fascinant, care comportă cinci secţiuni:

Prima, de o superbă concizie, constă dintr-un singur paragraf de patru fraze şi dezvoltă o singură imagine onirică a „vântului negru" care trece prin lume „ca un orb care umblă bâjbâind"[9], mesager al nenorocirii.

A doua secţiune povesteşte o amintire: în Ucraina aflată în război, cu doi ani înainte de timpul prezent al romanului, Malaparte merge călare pe un drum străjuit de două rânduri de pomi de crengile cărora atârnă evreii din sat crucificaţi care-şi aşteaptă moartea. Malaparte aude glasurile lor cerându-i să-i ucidă ca să le scurteze chinurile.

A treia secţiune povesteşte şi ea o amintire, care se întoarce şi mai mult în trecut, în insula Lipari unde, înainte de război, Malaparte fusese deportat: e povestea câinelui său Febo. „N-am iubit atât de mult o femeie, un frate, un prieten cât l-am iubit pe Febo." în ultimii doi ani de detenţie, Febo a stat cu el şi l-a însoţit la Roma imediat ce a fost achitat.

A patra secţiune urmăreşte aceeaşi poveste a lui Febo care,

9 Citatele urmează ediţia Curzio Malaparte, *Pielea,* trad. rom. Eugen Uricaru, Univers, Bucureşti, 2007. (*N.t.*)

într-o bună zi, la Roma, dispare. După căutări intense, Malaparte află că Febo a fost prins de un derbedeu şi vândut unui spital, pentru experimente medicale. Îl găseşte acolo „întins pe spate cu o sondă în ficat”. Câinele nu scoate niciun geamăt, fiindcă, înainte de a-i opera, medicii le tăiau tuturor câinilor coardele vocale. Din simpatie pentru Malaparte, doctorul îi administrează lui Febo o injecţie letală.

A cincea secţiune revine la timpul prezent al cărţii: Malaparte însoţeşte armata americană în marşul său spre Roma. Un soldat e grav rănit, are burta sfârtecată şi intestinele i se revarsă pe picioare. Sergentul insistă să fie transportat la un spital. Malaparte se opune vehement: spitalul e departe, călătoria cu jeepul ar fi lungă şi i-ar pricinui mari suferinţe soldatului; trebuie ţinut acolo unde se află şi lăsat să moară fără să ştie că-i pe moarte. La sfârşit, soldatul moare, iar sergentul îi dă un pumn în faţă lui Malaparte: „Din vina dumitale a murit în noroi, ca un animal.” Doctorul care vine şi constată moartea soldatului îi strânge mâna lui Malaparte: „Vă mulţumesc în numele mamei sale.”

Chiar dacă fiecare dintre cele cinci secţiuni e situată într-un alt timp şi-un alt loc, ele sunt perfect legate. Prima dezvoltă metafora unui *vânt negru,* a cărei atmosferă va scălda întreg capitolul. În a doua secţiune, acelaşi vânt trece peste peisajul ucrainean. În a treia, la Lipari, vântul este iarăşi prezent, ca o obsesie a morţii care, invizibilă, „lucra tăcută şi bănuitoare în jurul oamenilor”. Căci moartea se află pretutindeni în acest capitol. Moartea şi atitudinea omului faţă de ea, atitudine deopotrivă laşă, ipocrită, ignorantă, neputincioasă, stânjenită, dezarmată. Evreii crucificaţi în copaci gem. Febo pe masa de disecţie e mut fiindcă i-au fost tăiate coardele vocale. Malaparte e cât pe ce să-şi piardă minţile, incapabil să-i ucidă pe evrei şi să le curme suferinţele. Găseşte curajul să ceară ca Febo să fie omorât. Tema eutanasiei reapare în ultima secţiune. Malaparte refuză să prelungească chinurile unui soldat rănit de moarte, iar sergentul îl pedepseşte cu un pumn în faţă.

Tot acest capitol, atât de eterogen, este în chip minunat unit prin aceeaşi atmosferă, prin aceleaşi teme (moartea, animalul, eutanasia), prin repetarea aceloraşi metafore şi aceloraşi cuvinte (ele sunt ca o melodie care ne poartă cu suflul ei inepuizabil).

6. *PIELEA* ŞI MODERNITATEA ROMANESCĂ

Autorul prefeţei la traducerea franceză a unei cărţi de eseuri a lui Malaparte caracterizează *Kaputt* şi *Pielea* drept „romane majore ale acestui copil teribil”. Romane? Chiar aşa? Da, sunt de acord. Chiar dacă ştiu că, în *Pielea,* forma nu seamănă cu ceea ce majoritatea cititorilor socoteşte a fi un roman. Cazul e departe de a fi rar: există multe romane mari care, în momentul naşterii lor, nu seamănă cu ideea îndeobşte acceptată de roman. Ei şi? Un mare roman nu e mare tocmai pentru că nu repetă ceea ce exista deja? Marii romancieri erau adesea ei înşişi surprinşi de forma insolită a ceea ce scriseseră şi preferau să evite discuţiile inutile despre genul cărţii lor. Totuşi, când vorbim despre *Pielea,* diferenţa este radicală, potrivit felului în care e privită cartea de către cititor: ca un reportaj citit pentru a-şi spori cunoştinţele despre Istorie, sau ca o operă literară citită pentru a sorbi din ea frumuseţea şi cunoaşterea omului.

Şi încă ceva: e greu să surprinzi valoarea (originalitatea, noutatea, farmecul) unei opere de artă fără a o privi în contextul istoric al artei sale. Şi mi se pare semnificativ aici faptul că tot ceea ce, în forma adoptată de autor în *Pielea,* pare să contrazică ideea însăşi de roman răspunde totodată noului climat al esteticii romaneşti, aşa cum s-a format aceasta în secolul XX în opoziţie cu normele romanului din secolul precedent. De pildă: toţi marii romancieri moderni au avut o relaţie uşor distantă faţă de povestirea romanescă, de „story”, pe care n-o mai consideră baza de neînlocuit a unităţii romanului.

Or, tocmai asta e frapant în forma adoptată pentru *Pielea:* compoziţia nu se sprijină pe nici un „story”, pe nicio înlănţuire cauzală a acţiunilor. *Prezentul* romanului este determinat de linia sa de pornire (în octombrie 1943, armata americană ajunge la Napoli) şi de linia sa de sosire (în vara anului 1944, Jimmy îşi ia rămas-bun de la Malaparte înainte să plece definitiv către America). Între cele două linii, armata Aliaţilor mărşăluieşte de la Napoli până la Apenini. Tot ce se petrece în acest interval de timp se distinge printr-o extraordinară *eterogenitate* (a locurilor, a perioadelor, a situaţiilor, a amintirilor, a personajelor); şi subliniez: această eterogenitate, inedită în istoria romanului, nu slăbeşte câtuşi de puţin unitatea compoziţiei; acelaşi suflu trece

prin fiecare din cele douăsprezece capitole, făcând din ele un singur univers alcătuit din aceeaşi atmosferă, aceleaşi teme, aceleaşi personaje, aceleaşi imagini, aceleaşi metafore, aceleaşi refrene.

Acelaşi decor: *Napoli:* locul de unde porneşte şi unde se încheie romanul, locul a cărui amintire rămâne prezentă pretutindeni; luna: se află deasupra tuturor peisajelor din carte: în Ucraina, îi luminează pe evreii crucificaţi în copaci; stă atârnată deasupra mahalalelor de cerşetori „asemeni cu un trandafir"; „enormă, umflată de sânge", luminează munţii dinspre Tivoli; „palidă, urcând încet în cer", priveşte peste un câmp de luptă acoperit de morţi. Cuvintele transformate în refrene: *ciuma*; ea apare la Napoli în aceeaşi zi cu armata americană, ca şi cum eliberatorii le-ar fi adus-o în dar eliberaţilor; mai târziu, ea devine o metaforă a delaţiunii masive care se răspândeşte precum o catastrofală pandemie; sau, la început de tot, *drapelul*: la ordinul regelui lor, italienii l-au aruncat „în mod eroic" în noroi, apoi l-au ridicat ca pe un nou drapel şi apoi iar l-au aruncat şi iar l-au ridicat cu un hohot de râs blasfemator; iar spre sfârşitul cărţii, ca un soi de răspuns la această scenă de început, un trup e strivit de un tanc, făcut una cu pământul şi înălţat „ca un drapel"...

Aş putea continua să citez *aci infinitum* cuvintele, metaforele, temele care revin ca repetiţii, variaţiuni, răspunsuri, creând astfel unitatea romanului, dar mă opresc şi la un alt farmec al acestei compoziţii care se ţine intenţionat departe de „story": Jack Hamilton moare, şi Malaparte ştie că de acum înainte, în mijlocul alor săi, în propria sa ţară, se va simţi veşnic singur. Şi totuşi, moartea lui Jack e indicată (nu mai mult decât indicată, nu ştim nici măcar cum sau unde a murit) printr-o singură frază într-un lung paragraf care vorbeşte şi de alte lucruri. În orice roman construit pe un „story", moartea unui personaj atât de important ar fi descrisă pe larg şi ar constitui probabil deznodământul romanului. Dar, în chip ciudat, tocmai datorită acestei concizii, acestei pudice modestii, datorită absenţei oricărei descrieri, moartea lui Jack stârneşte o tulburare de neîndurat...

7. RENUNŢAREA LA PSIHOLOGIE

Când o societate, mai mult sau mai puţin stabilă, înaintează cu un ritm mai degrabă lent, pentru a se putea deosebi de semenii săi (semeni care, din păcate, se aseamănă), omul acordă o mare atenţie micilor sale particularităţi psihologice, singurele în măsură să-i ofere plăcerea de a-şi savura individualitatea proprie, pe care şi-o doreşte inimitabilă. Dar războiul din ’914, acest gigantic şi absurd măcel, a inaugurat în Europa o nouă eră în care Istoria, lacomă şi autoritară, se proţăpeşte în faţa unui om şi-l înhaţă ducându-l cu ea. De acum înainte, omul va fi determinat *din afară.* Şi subliniez: aceste şocuri venite din exterior nu vor fi mai puţin surprinzătoare, mai puţin enigmatice, mai uşor de înţeles, cu toate consecinţele lor asupra felului de a reacţiona şi a acţiona al omului, decât rănile lăuntrice ascunse în adâncurile inconştientului; şi nici mai puţin fascinante pentru un romancier. De altminteri, numai romancierul va putea surprinde, ca nimeni altcineva, această schimbare pe care secolul trecut a adus-o existenţei umane. Şi e de la sine înţeles că pentru asta va fi nevoit să încalce forma romanescă curentă până atunci.

Personajele din *Pielea* sunt perfect reale, şi totuşi deloc individualizate printr-o descriere a biografiei lor. Ce ştim noi despre Jack Hamilton, cel mai bun prieten al lui Malaparte? Că a predat într-o universitate americană, că e îndrăgostit de cultura europeană pe care o cunoaşte în amănunt şi că e stânjenit acum în faţa unei Europe pe care n-o poate recunoaşte. Asta-i tot. Nici o informaţie despre familia lui, despre viaţa lui personală. Nimic din ceea ce un romancier al secolului XIX socotea indispensabil pentru a face ca un personaj să fie „viu” şi real. Se poate spune acelaşi lucru despre toate personajele din *Pielea* (inclusiv despre Malaparte ca personaj: nici o vorbă despre trecutul lui personal şi privat).

Renunţarea la psihologie. Kafka o proclamă în jurnalul său. Într-adevăr, ce aflăm noi despre rădăcinile lui K., despre copilăria lui, despre părinţii lui, despre iubirile lui? La fel de puţin ca despre trecutul personal al lui Jack Hamilton.

8. FRUMUSEŢEA ÎN DELIR

În secolul XIX, era de la sine înţeles: tot ce se petrecea într-un roman trebuia să fie verosimil. În secolul XX, acest imperativ şi-

a mai pierdut din forţă; de la Kafka până la Carpentier şi García Márquez, romancierii au devenit tot mai sensibili la *poezia neverosimilului.* Malaparte (care nu era îndrăgostit de Kafka şi nu-i cunoştea nici pe Carpentier, nici pe Garda Márquez) a căzut şi el pradă aceleiaşi seducţii.

Reamintesc încă o dată scena în care, la începutul nopţii, Malaparte, trecând pe cal sub un dublu şir de pomi, aude vorbe venind de deasupra capului său şi, pe măsură ce luna se înalţă, înţelege că sunt evrei crucificaţi... E oare adevărat? E o fantezie? Fantezie sau nu, este de neuitat. Şi mă gândesc la Alejo Carpentier care, în anii ’20, la Paris, a împărtăşit pasiunea suprarealiştilor pentru imaginaţia delirantă, a participat împreună cu ei la cucerirea „miraculosului”, dar care, douăzeci de ani mai târziu, la Caracas, e cuprins de îndoieli: ceea ce-l fermecase cândva îi apare acum ca o „rutină poetică”, ca nişte „trucuri de prestidigitator”; se-ndepărtează de suprarealismul parizian, dar nu pentru a reveni la vechiul realism, ci fiindcă i se pare că a găsit un alt „miraculos”, mai adevărat, cu rădăcinile adânc înfipte în realit*ate, reali*tatea Americii Latine unde totul avea un aer improbabil. Îmi închipui că Malaparte a trăit ceva similar: şi el i-a iubit pe suprarealişti (în revista pe care a întemeiat-o în 1937 îi publica pe Éluard şi Aragon în traducerea sa), ceea ce nu l-a determinat să-i urmeze, dar l-a făcut, poate, mai sensibil la frumuseţea unei realităţi ieşite din minţi, plină de întâlniri stranii între „o umbrelă şi o maşină de cusut”.

De altminteri, *Pielea* începe cu o asemenea întâlnire: „Ciuma a izbucnit la Napoli pe 1 octombrie 1943, chiar în ziua în care armatele aliate au intrat în chip de eliberatori în acest oraş nefericit.” Iar spre sfârşitul cărţii, în capitolul al nouălea, „Ploaia de foc”, o întâlnire suprareală asemănătoare capătă dimensiunile unui delir generalizat: în Săptămâna Patimilor, nemţii bombardează Napoli, o fată e ucisă şi e întinsă pe masă într-un castel şi, *în acelaşi timp,* cu un vuiet cumplit, Vezuviul se apucă să scuipe lavă ca niciodată „din ziua în care s-a întâmplat ultima distrugere a Herculanumului şi a Pompeiului, îngropate de vii în vârtejul de cenuşă şi pietre”. Erupţia vulcanică declanşează nebunia oamenilor şi a naturii: nori de păsările se refugiază în taberna cule printre statuete de sfinţi, femeile sparg uşa bordelului şi scot afară curvele goale trăgându-le de păr, morţii sunt împrăştiaţi pe drumuri, cu faţa prinsă într-o coajă de

cenuşă albă, „păreau că au în loc de cap un ou”, iar natura e dezlănţuită…

Într-un alt pasaj al cărţii, improbabilul e mai degrabă grotesc decât cumplit: marea la Napoli e blocată de mine, ceea ce face pescuitul imposibil. Ca să dea un banchet, generalii americani sunt siliţi să-şi procure peştii din marele acvariu. Dar atunci când generalul Cork vrea să facă onorurile pentru Dna Flat, o cucoană importantă trimisă din America, sursa respectivă e şi ea epuizată; nu mai există în acvariul din Napoli decât un singur peşte: Sirena, „un exemplar destul de rar din acea specie de «sirenoide», care, datorită formei lor aproape umane, au stat la originea legendei antice a Sirenelor”. Când e aşezată pe masă, consternarea e generală. „Sper că nu mă siliţi să mănânc această… această… această biată fetiţă!” exclamă, uluită, Dna Flat. Stânjenit, generalul ordonă ca *that thing* să fie scos afară, dar asta nu-l mulţumeşte pe colonelul Brown, capelanul Cartierului General: el îi obligă pe servitori să scoată afară peştele într-un sicriu de argint aşezat pe o targă şi-i însoţeşte pentru a-i asigura o îngropăciune creştinească.

În Ucraina, în 1941, un evreu a fost strivit de şenilele unui tanc, devenind „un covor din piele umană”; câţiva evrei se apucă atunci să-l desprindă din pulbere; apoi unul dintre ei „vâri vârful hârleţului în scobitura capului, şi plecă ducând steagul acela”. Scena este descrisă în capitolul al zecelea (intitulat de altminteri „Drapelul”) şi e urmată imediat de variaţiunea ei situată la Roma, lângă Campidoglio: un bărbat îşi manifestă bucuria în faţa tancurilor americane; alunecă şi cade; un tanc trece peste el; e aşezat pe un pat; din el nu mai rămâne decât „o piele tăiată în formă de om”, „singurul drapel demn de a flutura […] în turnul de la Campidoglio”.

9. O NOUĂ EUROPĂ „IN STATU NASCENDI”

Pielea surprinde noua Europă, aşa cum a ieşit ea din al Doilea Război Mondial, în întreaga ei autenticitate; adică printr-o privire care, nefiind corectată de consideraţii ulterioare, dezvăluie surprinzătoarea noutate a clipei naşterii sale. Îmi vine în minte ideea lui Nietzsche: esenţa unui fenomen se dezvăluie în clipa genezei sale.

Noua Europă s-a născut dintr-o imensă înfrângere, o

înfrângere fără egal în toată istoria sa; pentru prima dată Europa a fost învinsă, Europa ca atare, întreaga Europă. Învinsă mai întâi de nebunia propriului său rău întrupat în Germania nazistă, eliberată apoi de America, pe de o parte, şi de Rusia, pe de alta. Eliberată şi ocupată. O spun fără ironie. Ambele cuvinte simt la locul lor aici. În reunirea lor constă caracterul unic al situaţiei. Existenţa rezistenţilor (a partizanilor) care au luptat pretutindeni împotriva Germaniei n-a schimbat cu nimic datele esenţiale ale problemei: nicio ţară din Europa (Europa de la Atlantic până la Ţările Baltice) nu s-a eliberat prin forţe proprii. (Nici una? Totuşi. Iugoslavia. Eliberată de propria armată de partizani. De aceea au trebuit să fie bombardate în 1999 oraşele sârbeşti vreme de săptămâni întregi: pentru a impune, *a posteriori,* chiar şi în această parte a Europei, statutul de învins.)

Eliberatorii au ocupat Europa şi, dintr-odată, schimbarea a fost clară: Europa, care până mai ieri îşi socotea (în chipul cel mai natural, cel mai nevinovat) propria istorie, propria cultură drept un model pentru întreaga lume, şi-a simţit lipsa de însemnătate. America era acolo, radioasă, omniprezentă; regândirea şi remodelarea raportului său cu America a devenit primă necesitate pentru Europa. Malaparte a văzut acest lucru şi l-a descris fără pretenţia de a prezice viitorul politic al Europei. Ceea ce l-a fascinat a fost noul *mod de a fi* european, noul *mod de a se simţi* european, care de acum înainte va fi determinat de prezenţa din ce în ce mai intensă a Americii. În *Pielea,* acest nou mod de a fi ia naştere din galeria de portrete, scurte, succinte, adesea amuzante, ale americanilor prezenţi atunci în Italia.

Nicio prejudecată, nici pozitivă, nici negativă, în aceste crochiuri, când răutăcioase, când pline de simpatie: tâmpenia arogantă a Dnei Flat; prostia blândă a capelanului Brown; simplitatea amabilă a generalului Cork care, în deschiderea unui mare bal, în loc să aleagă pe una dintre marile doamne din Napoli, se îndreaptă către o fată de la garderobă; vulgaritatea amicală şi seducătoare a lui Jimmy; şi, bineînţeles, Jack Hamilton, adevăratul prieten, prietenul iubit...

Fiindcă până atunci America nu pierduse nici un război şi fiindcă era o ţară religioasă, cetăţeanul american vedea în aceste victorii voinţa divină care-i confirma propriile certitudini morale şi politice. Un european, obosit şi sceptic, învins şi

culpabilizat, se lăsa cu uşurinţă înşelat de albeaţa dinţilor, de acea virtuoasă albeaţă, „ultimul fulger pe care orice american, în vreme ce coboară zâmbind în mormânt, îl trimite lumii ca un ultim salut”.

10. MEMORIA TRANSFORMATĂ ÎN CÂMP DE BĂTĂLIE

Pe treptele unei biserici din Florenţa proaspăt eliberată, un grup de partizani comunişti execută de zor, unul după altul, nişte tineri (chiar foarte tineri) fascişti. O scenă care anunţă o cotitură radicală a istoriei fiinţei europene: cum învingătorul a desenat frontierele definitive şi de neatins dintre state, măcelurile între naţiuni nu vor mai avea loc; „războiul era pe sfârşite, începea masacrul, acel masacru îngrozitor între italieni”; ura se retrage în interiorul naţiunilor; dar şi aici lupta îşi schimbă esenţa: scopul ei nu mai e viitorul, sistemul politic viitor (învingătorul a hotărât deja cum o să arate viitorul), ci trecutul; noua bătălie europeană se va da pe câmpul de luptă al memoriei.

În *Pielea,* în deplină siguranţă (armata americană ocupând deja nordul Italiei), partizanii ucid un compatriot de-al lor turnător. Îl înmormântează pe o pajişte şi, în chip de stelă funerară, îi lasă piciorul încălţat să iasă deasupra pământului. Văzând asta, Malaparte protestează, dar în zadar, ceilalţi simt încântaţi de ridicolul ce va rămâne din fiinţa colaboratorului ca un avertisment pentru viitor. Iar noi ştim astăzi: pe măsură ce se-ndepărta de sfârşitul războiului, Europa îşi proclama datoria morală de a face astfel încât crimele trecutului să nu mai poată fi uitate. Şi cum timpul trecea, tribunalele pedepseau oameni tot mai bătrâni, regimentele de denunţători împânzeau bălăriile din jurul celui uitat, iar câmpul de bătălie se întindea la cimitire.

În *Pielea,* Malaparte descrie oraşul Hamburg, unde americanii lansaseră bombe cu fosfor. Vrând să stângă focul care-i mistuia, locuitorii se aruncau în canalele care străbat oraşul. Numai că focul, stins în apă, se reaprindea numaidecât în contact cu aerul, astfel că oamenii erau siliţi să-şi cufunde întruna capul în apă. Situaţia asta a durat zile întregi, timp în care „mii şi mii de capete ieşeau afară din apă, […] îşi mişcau ochii, îşi deschideau gura, vorbeau”.

Încă o scenă în care realitatea războiului depăşeşte verosimilul. Şi mă întreb: de ce oare n-au făcut îndrumătorii de memorie din această oroare (din această poezie neagră a ororii) o amintire sacră? Războiul memoriei nu face ravagii decât printre învinşi. Învingătorul este departe şi de neacuzat.

11. CA FUNDAL, ETERNITATEA: ANIMALELE, TIMPUL, MORŢII

„N-am iubit atât de mult o femeie, un frate, un prieten cât l-am iubit pe Febo.” în mijlocul atâtor suferinţe umane, povestea acestui câine e departe de a fi un simplu episod, un antract în mijlocul unei drame. Intrarea armatei americane în Napoli nu reprezintă decât o clipă în Istorie, în timp ce animalele sunt alături de om din vremuri imemoriale. Confruntat cu aproapele său, omul nu e niciodată liber să fie aşa cum e; puterea unuia limitează libertatea celuilalt, în faţa unui animal însă, omul este aşa cum e. Liber să fie crud. Relaţia între om şi animal constituie un fundal etern al existenţei umane, o oglindă (oglindă cumplită) ce nu-l va părăsi.

În *Pielea,* timpul acţiunii e scurt, dar istoria infinit de lungă a omului e mereu prezentă în acest timp. Armata americană, cea mai *modernă* dintre toate armatele, intră în Europa prin cetatea *antică* a Neapolelui. Cruzimea unui război ultramodern se joacă pe fundalul celor mai arhaice cruzimi. Lumea care s-a schimbat atât de radical scoate în evidenţă totodată şi ceea ce, în chip dezolant, rămâne imposibil de schimbat, constant omenesc.

Şi apoi morţii. În perioadele de pace, prezenţa lor în vieţile noastre liniştite e modestă. În epoca despre care vorbeşte *Pielea,* ei nu mai sunt modeşti; s-au mobilizat; sunt pretutindeni; pompele funebre nu dispun de vehicule cu care să-i ridice, morţii rămân în apartamente, pe paturi, se descompun, put, sunt prea mulţi; invadează conversaţiile, memoria, somnul: „Uram morţii aceia. Ei erau *străinii,* singurii, adevăraţii străini în patria comună a tuturor oamenilor vii [...].”

Momentul războiului care se apropie de sfârşit pune în lumină un adevăr pe cât de banal, pe atât de fundamental, pe cât de etern, pe atât de căzut în uitare: faţă de cei vii, morţii au o strivitoare superioritate numerică, nu numai morţii de la sfârşitul războiului, ci toţi morţii din toate timpurile, morţii trecutului,

morţii viitorului; siguri de superioritatea lor, ei îşi bat joc de noi, îşi bat joc de mica insulă de timp în care trăim, de acest minuscul timp al noii Europe căreia trebuie să-i înţelegem întreaga lipsă de însemnătate, întreaga efemeritate…

Cuprins

I.....8
Gestul brutal al pictorului:.....8
despre Francis Bacon.....8
II.....20
Romanele, sonde existenţiale.....20
III.....41
Listele negre sau divertimento.....41
în chip de omagiu lui Anatole France.....41
IV.....58
Visul moştenirii integrale.....58
V.....77
Minunat ca o întâlnire multiplă.....77
VI.....94
Altundeva.....94
VII.....113
Prima mea dragoste.....113
VIII.....127
Uitarea lui Schönberg.....127
IX.....136
Pielea: *un arhi-roman*.....136